

戏曲音乐论文选编

第一辑

《中国戏曲音乐集成》河北卷编辑部



戏曲音乐论文选编

第一辑

《中国戏曲音乐集成·河北卷》编辑部

一九八五年七月

14042

前 言

一九八四年我们接受了《中国戏曲音乐集成·河北卷》的编写任务。这是一项具有历史意义的，而前人从未作过的工作。对于我们来说，完成这样繁重任务是困难的，但历史的责任不容我们推卸，即使有困难，我们也决不辜负党和人民对我们的重托，要努力编好它。

《集成》编辑方针指出，这是一部“具有学术性、史料性文献价值的多卷本专著”。编辑这部丛书的目的是“为了全面地、系统地收集和整理我国各民族、各地区戏曲音乐的宝贵遗产，为研究各剧种音乐的基本形态，剧种之间的关系和相互影响，以及其他规律性问题提供资料”。并提出“这对继承和发展我国戏曲音乐的优秀传统文化，繁荣戏曲音乐艺术，以至进行社会主义音乐文化的建设，都将产生有益的影响。”因此要求我们“重视对与戏曲音乐有关的一切背景材料的收集。”如何达到这一要求是摆在我们面前急待解决的课题：就是要我们在全面普查和收集资料工作的同时，加强学习，也就是要边学习，边工作，在工作中增长才干。

在我国整个戏曲发展史上，河北有着悠久的、光荣的历史。在这块土地上，曾养育了许多历代杰出的戏剧家，如有关汉卿、王实甫、马致远、白朴、尚仲贤、杨显之和近代评剧创始人成兆

才，以及著名京剧表演艺术家荀慧生、尚小云、盖叫天等人，他们为祖国的戏曲艺术做出了不朽的贡献。解放后，在中国共产党的领导下，一大批文艺工作者从事戏曲事业的实践活动，他们同广大艺人通力合作，进行深入研究，使新中国的百花园里竞放出众多鲜艳夺目，绚丽多采、吐露芬芳、色彩斑斓的花朵，涌现了一批新人，为戏曲事业的发展、创新做出了应有的贡献。

河北省是个剧种繁多的省份。据初步统计，单在我省这块土地上生根，开花，散发着浓郁乡土气息的剧种，就将近四十个。其中有：激昂高亢，具有燕赵雄风之称的河北梆子；有古老朴实、严肃庄重的丝弦和老调；有歌声委婉，行腔细腻的武安平调；有生动活泼、富于乡土气息的哈哈腔；有喷吐着塞外芳香的蔚县秧歌；更有解放后新培育出具有缠绵悱恻而又凝重抒情的唐剧……。这些都是祖国的宝贵遗产，人民的精神财富，它们深深受到人民的爱戴，也在陶冶着人民的情操。遗憾的是，由于历史的原因，有的日渐衰落，有的几近枯萎，急待我们去挖掘，去浇灌。这就需要我们总结经验，并在此基础上加强研究，丰富它、发展它。

我们编辑这套资料汇编，就是为了收集过去已有的这方面的文章、资料供我们学习研究中国戏曲音乐衍变的规律、各剧种音乐的基本形态、各剧种之间的相互关系和相互影响，以及各自不同的风格、特点等。为此，我们翻阅了大量资料，选出具有代表性的、理论价值较高的文章，以提高编辑人员的业务水平，同时供戏曲工作者和音乐工作者学习研究之用，也可供其他方面读者

进行综合研究的要求。

因编辑水平有限，资料又感不足，且缺乏可资借鉴的经验，错误是难免的。我们希望广大同行和爱好者支持我们，多提批评意见。

《中国戏曲音乐集成·河北卷》

编 辑 部

目 录

对戏曲音乐的传统程式和群众性的看法	马 可 (1)
怎样研究戏曲音乐规律——	
在戏曲音乐工作座谈会的报告	杨荫浏 (8)
对戏曲音乐的声腔分类	
(1985年4月15日在全国《戏曲史、志、论	
讲习会上的讲话》)	何 为 (38)
在戏曲艺术中,文学、音乐、表演的综合统一	傅雪漪 (77)
◎ 戏曲唱腔和戏曲艺术形式的关系	董 源 (103)
关于 戏曲音乐刻划形象的几个美学问题	
.....茅源、郑桦、武俊达集体讨论、茅源执笔	(130)
再谈戏曲音乐刻划形象的几个美学问题	
.....茅源、郑桦、武俊达集体讨论、茅源执笔	(146)
论 戏曲音乐的基本美学问题	
——兼评《戏曲音乐刻划形象的几个美学问题》	
.....	吴一立 (163)
戏曲音乐的创作道路	
——创作新曲牌、新板类	林 绿 (175)
略谈河北梆子传统唱腔调式及其旋法	李金泉 (191)
试谈河北梆子唱腔的调式类型	广 今 (212)
试谈河北梆子《包公赔情》中包拯的唱腔设计	
.....	刘 巍、振芳 (222)
从河北梆子花脸唱腔改革想起的	邵锡铭 (231)
关于河北梆子小乐队的编配	广 今 (235)

关于“梆笛”和它的超高音	徐振东 (244)
河北戏曲与方言字声	徐 佩 (247)
丝弦老调的唱法中所涉及的音韵问题	杨荫浏 (263)
设计老调《忠烈千秋》中包拯唱腔的探索	王寿春 (270)
古树开鲜花, 老调弹新曲	
——谈谈老调《忠烈千秋》的音乐改革	邵锡铭 (280)
老调 音乐概述	孟光寿 (285)
丝弦戏的传统调高及其沿革	徐 佩 (325)
对丝弦音乐改革的初步尝试	王如铎 (329)
试谈平调音乐的改革	王玉西 (332)
唐剧及其音乐唱腔特色浅谈	韩 溪 (335)
哈哈腔旋法谈	裘印昌 (361)
中国皮影戏音乐的品类及其他	韩 溪 (375)
戏曲打击乐存在的问题	郝进兴 (384)
戏曲伴奏十字诀	王大卫 (389)
试论戏曲音乐的牌子音乐及板子音乐	
——戏曲音乐散论之一章	程 云 (413)
古典戏曲声乐论著解题	傅惜华 (437)
试谈二簧腔的源流问题	刘国杰 (462)
吹腔琐议	张松岩 (475)
评剧音乐的调式研究	施正镛 (487)

对戏曲音乐的传统、 程式和群众性的看法

马 可

对于戏曲音乐的研究，接触到一些美学上的问题，这问题值得我们探讨。不久前音协和中国戏曲学院在江、浙举办了戏曲音乐研究班，以下仅就个人参加这个班的学习心得，谈一谈有关这方面的意见。

悠久的传统意味着什么

我们常说戏曲有悠久的历史传统，这意味着什么？

有些同志只是从它本身的古老这一点上去理解，把戏曲看成一种古色古香的文物，看成前进的绊脚石，而且，似乎这传统越是悠久，对我们的羁绊也就越厉害。

自然，任何传统，任何古老的东西，对于正在发展中的新事物，都会是一种负担，但这只是一方面，而且在许多情况下这并不是主要的方面。特别在文化问题上，我们对一种悠久文化的积极作用方面要有充分的估计。首先要看到这种文化对人民生活的影响，看到它深入人心的程度。

戏曲文化不是一种别的什么文化，它是在封建社会所产生、发展并且成熟了的的文化，这在当时的历史时代来说，是世界上最先进的文化。这一点特别与欧洲的音乐戏剧文化来比较就可以看得更清楚。当诗歌、舞蹈、音乐文化辉煌发展的隋唐时代，欧洲正处在落后的中古社会，音乐被禁锢在教堂里，民间音乐也未能得到充分发展。中国到了南宋时戏曲已初具规模，到了元代这

种艺术已经成熟，这比意大利佛罗伦萨的歌剧复兴运动还早四五百年。如果以梆子戏的板眼变化手法作为中国戏曲音乐的更完备的形式的话，那么今天虽然还没有确切的考证，估计至少也有三四百年的历史了，而欧洲作为资本主义时期的音乐文化的突飞猛进，主要还是近二三百年来事。这二三百年来，中国的音乐文化是落后了，但在这以前却是先进的。

这里就发生了一个有趣的问题：如果说在资本主义时代欧洲的音乐文化比中国的先进，而在封建社会时代却相反，那么我们今天如何来加以比较、权衡？比如，能不能说因为资本主义社会比封建社会先进，因此作为社会意识形态的文学艺术，也应该象生产力和生产关系的发展那样，作新陈代谢的历史演进呢？

我以为问题没有那么简单。对我们今天来说，封建社会和资本主义社会的文化都是过去的遗产，其中都有精华和糟粕，都有值得我们继承发扬和甄别剔除的地方。更何况，在文学艺术上还有个民族形式问题，这使得问题更加复杂化，使我们在形式和风格问题上常常很难以一种主观的“世界水平”之类的标准来断言这是先进的，那是落后的……等等。

这些问题，谈起来有点太“虚”，但我不认为在我们的许多实际工作中看法已经没有分歧，片面强调封建时代的和民族的音乐文化落后的观点还是对实际工作有很大影响，这种观点是值得商榷的。

我们常说，要以历史唯物主义的眼光来看历史，这里包括一个很重要的观点就是从广大人民群众的利益出发来看问题。用这种立场和方法来观察历史上的艺术现象，就有很多问题值得我们深思。象戏曲对广大群众的深刻影响是世界上少有的。我们很难在其它民族的戏剧遗产中发现象中国戏曲那样普遍而深入人心的。根据近年来的调查，地方戏曲有三百六十多个剧种，五万多剧目，将近二十万职业演员，这种情况也是其它各国所没有的。

一般说来各国在民间歌曲的发展上都有许多共同的经验，中国在这方面也是如此。但中国除了民歌以外还有戏曲等更为复杂、更加发展的艺术，它反映了人民更为广阔的精神世界，使用了更为广博的表现手法，形成了人民共同的美学观点，成为人民获得生活知识、历史知识和进行自我教育的重要手段。这是我们应该时常记取的。

因此，可以这样说：戏曲的悠久传统意味着什么呢？——它意味着艺术上的成熟，并且有广泛而深入的群众性。

程式化和现实主义

作为封建时代的文化遗产，戏曲有精华，也有糟粕。

它的主要方面是精华，就是我们通常说的人民性和现实主义。这就是说，它深刻动人地揭露了现实生活中的矛盾，表达了人民的痛苦、欢乐和理想，发扬了优良的民族性格，贯彻了人道主义、爱国主义、民主主义等进步的思想观点。

它的糟粕主要是受封建统治阶级和近代半殖民地半封建社会中的一些不健康的影响，如宿命论、阶级调和主义、反映没落的资产阶级情绪的低级的庸俗趣味、粉饰太平、歌功颂德和各式各样的形式主义。

戏曲在表现形式和表现手法上（例如音乐）又有其不够丰富、比较简单和贫乏的方面，这是不是糟粕？

我想，这不是糟粕不糟粕的问题。我们指出它有这些缺陷的时候，主要是说在反映今天的现实生活方面传统的形式和手法有很多不足之处；并且与近代西方优秀的音乐文化比较，它相对地有简单贫乏之处。但从历史发展的观点来看，它是胜任地完成了它的任务的，它的形式和内容是统一的。许多民间小戏发展的不够完备，那是它还没有得到足够的条件，有些还没有定型，还在发展过程中。因此，这些方面只能说是由于历史条件的局限所形

成的缺陷，而不是糟粕。

戏曲有它特有的风格、程式，从编剧方法到表演、化妆和音乐都是如此，这是不是糟粕？

真奇怪，一种民族的艺术风格、程式怎么可以说是糟粕呢？

但实际上的确存在这种观点。例如在音乐上，认为一个剧种只有少得可怜的基本曲调，通过曲牌和表演的变化来表现人物，这种程式化的方法是不能准确地创造人物形象的，是违背现实主义创作方法的。瞧，这里已经不是丰富与贫乏的问题，而是创作方法的问题。如果我们估计现实主义是戏曲（也是戏曲音乐）创作方法的主流，这当然是精华；如果相反，它的主流是反现实主义的，不是糟粕又是什么？

这可能是在估价戏曲（特别是戏曲音乐）遗产中最有争论的问题。

我想，程式决不是坏东西；正相反，古今中外，任何艺术总有它的一定的程式。没有程式，就不能将传统的创造经验固定下来；没有程式，就没有艺术的风格，就没有艺术品种之间的差别。没有一定的程式的艺术是不可想象的。戏曲的表现方法有它一定的程式，欧洲歌剧难道没有程式？它的分场分幕方法，表演方法、曲体的结构方法、伴奏方法等难道没有一定的程式？又如欧洲的芭蕾舞，它所使用的“舞蹈语言”的程式性应该说是很类似我国戏曲的了，这有什么不好呢？它不同样是一种精湛、优美的艺术？为什么欧洲艺术中的程式可以赞扬而民族艺术中的程式却成为落后的累赘了呢？

所谓“程式化”的倾向，也并不是什么可怕的东西。如果“程式化”是指在这一种艺术中力求从传统的程式出发，充分运用程式，以保持艺术的特有风格，这是应该肯定的。以戏曲音乐为例，目前我们还不是对传统程式（曲牌、板眼等等）运用得太多太死，以至妨碍了内容的表现，而是运用得非常不够，有顾

虑，不敢用，特别是在现代戏中更是如此。当然，如果“程式化”的倾向是指在运用程式中没有创造性，墨守成规，为程式而程式，这是我们不赞成的，但就是这样，程式本身也是无罪的。从戏曲发展的历史情况来看，每一个剧种，最初总有它比较简单的程式，在发展过程中，由于表达新的内容的需要，经过艺人的不断创造，而使得程式丰富起来，严谨起来。过去我们认为程式严谨的剧种（如京剧）是最容易走形式主义的“程式化”的路子的，现在看来这论断未必准确。程式的繁多和严谨丰富了它的表现能力，对于一些缺少创造性的艺术家来说，的确也很容易助长图现成的心理，以至形成程式的僵化。但这也并不能从根本上贬低程式，否定程式向前无限发展的可能性。

把艺术程式和创作方法对立起来也是不妥当的（如说戏曲音乐的程式是反现实主义的……等等），这样看是把问题混淆了。程式并不等于创作方法，任何创作方法也并不排斥程式的运用。现实主义的或非现实主义的方法都还是运用程式来进行创作的。现实主义创作方法的衡量标准是看它反映生活的真实性和深刻性。戏曲中许多优美的唱腔，深刻地表达了人物的内心情绪，感人至深，它们没有不采取一定程式的。

群众性的创造

戏曲的发展，始终贯穿着群众性的创造。

通常我们说群众性的创造是与民间艺术的概念联系起来的，它的对立面是专业性的艺术。这是资本主义时期细密的社会分工和文化艺术向前发展的反映。从音乐方面看，欧洲近世特别是十八世纪以后，音乐科学和音乐创作发展很快，理论与技术的钻研日益精细并整理成为体系，在这种情况下，一个音乐家要掌握前人已经积累的经验，如果不以专门的时间去学习、研究，是很难达到一定水平的。一般劳动者没有这种学习条件，只能以有限的

时间进行一些业余活动，因此专业的艺术和群众性的艺术之间的技术水平相差很大。

但即令如此，这种差别主要还是指技术加工、表现手法和手段掌握的多少，而并不绝对代表艺术创造水平的高低。一个专业作曲家写的歌曲在艺术价值上很可能比不过一首民歌，因为，决定作品艺术价值的并不是单纯依靠艺术。

而另外，在观察我国民族艺术遗产时，也还不能完全运用欧洲的经验。我国封建社会的分工没有那样细密，音乐理论、技术的整理也没有那样精确和系统化，但这并不等于说过去没有职业的艺术家。我国的民族艺术遗产主要是由劳动群众和职业艺人创造的，而且达到高度艺术水平，所欠缺的是这些经验没有很好地整理，使之科学化、系统化，以便于继承和发扬。但我们也不能因为遗产中的条理性不够而抹杀群众性的艺术创造，创造和实践毕竟是第一性的，归纳、整理是第二性的。

从戏曲音乐的发展情况来看，它一直没有脱离群众，在创作上走的是群众路线，这也是十分值得我们研究的。过去常常看到我们认为非常单调的曲调却在群众中广泛流行，并为他们所喜爱，觉得难以理解。其时，只要我们比较研究几个剧种的基本曲调，就会知道它们的流行决不是偶然的，而是经过严格地选择和千锤百炼的考验。这些曲调表达了群众的共同心声，体现了他们共同的审美观点。许多基本曲调推源求本几乎都可以找到与民间劳动歌声的联系，或者与当地人民的语言、语气的音调密切联系，这些音调都是最有概括性和典型的意义。作为戏曲音乐和创造基础，这些基本曲调的选择完全是由群众在他们的生活和艺术实践中决定的，这比专业作曲家的个人选择一般说来要准确的多。

在过去中国社会条件下，为了使广大群众都能参与创作，采用基本曲调加以逐渐发展的办法是非常聪明，非常切合实际的。不采用基本曲调的办法就无法保证戏曲最大限度的普及，采用了

基本曲调而没有相应的发展手法就不能保证普及与提高的结合。现在看来，“板眼变化”也好，“曲牌联结”也好，这是一种专业性的技术，这些技术主要是职业的艺人在终生的艺术劳动中创造的。这些技术、手法的创造不是由几个人在几年、几十年，而是由无数艺人在千百年的时间内完成的。过去他们没有条件在这方面做出系统的总结（因此一定有很多东西随着历史埋没了），就是今天我们也还没有把它很好地总结出来。如果我们把它总结出来，将具有怎样的规模和科学上、艺术上的价值，现在很难预料，但我们相信这千百年来的群众创造所积累的智慧一定是非常惊人的，我相信它比欧洲的艺术科学至少会有同等的价值，它对我们发展我们的民族音乐将具有十分巨大的意义。

目前我们思想上的障碍是对于群众性的创造估计不足，常常以欧洲音乐中专业技术的圈框来套它。如果我们能在这方面解放思想，不论对戏曲工作或是民族音乐的发展工作，都会预期更大的收获。

摘自：

《音乐研究》一九五九年第一期

怎样研究戏曲音乐规律

——在戏曲音乐工作座谈会上的报告

杨荫浏

戏曲音乐的规律，应该是研究的结果，而不是没有研究以前就可以谈规律的。所以我还不可能谈戏曲音乐规律的本身，而只能在研究这种规律的方法方面，提出一些不成熟的意见：

一、要“历史地”研究——从联系与发展中来研究

为什么要提出这两点呢？我认为有两个理由：第一、戏曲音乐的历史，是动的，是发展的；戏曲音乐本身的产生、发展，不是孤立的，而是与其它文学艺术有关联的。戏曲音乐的客观存在，它本身就符合于联系与发展的物质规律。我们要给予戏曲音乐以它自己的真相，就需要在联系与发展中去看它。第二、在实际工作中间，我们研究的方法、角度各有不同的。比如有些同志要想弄清整个戏曲音乐的一般面貌以及它的来踪去迹，他们就可能广博的方面，注意得多一些，对个别的剧种，注意得少一些；他们是在一定程度上注意到戏曲音乐的内外联系，和它前后发展的；但他们却并不企图对某一个别剧种作细致的分析。像周贻白同志的戏曲史、黄芝冈同志写的许多文章，都是属于这一类。

另外一方面，也有许多同志，他们具体地在实践中间研究戏曲音乐，从一个剧种研究起，比如说评剧、京剧等等，从一个角度研究起，如表演、创作等等；从某一方面角度研究起，如音乐语言、曲体、器乐的配合方法等等；从一个剧种、一个角度、一个方面研究起是好的。我们具体的研究是要从“点”到“面”。

我们的研究一定要从“点”起；同时，我们知道，在一“点”的特殊性中间，也常常包含着可与其它诸点联系起来的共同性。

我们的许多理论家、戏曲史家，他们怎么样能指出一个轮廓的东西来呢？也无非是靠过去的人一点一点的实践，他们把这些掌握起来，加以系统化。这样，周贻白同志就写出了他的戏曲史。但戏曲史的研究，它本身也是一个不断前进的过程。我们许多同志具体地、对一个一个剧种的深入研究，将不断丰富将来戏曲史的研究。“点”和“面”是互相照顾的。十九世纪自然科学各个部门的研究，都曾有助于马克思的唯物辩证法——科学的普遍规律——准备条件，换言之，早期各个部门的科学研究，哪怕是孤立的研究，在那个时候，还也是有着它一定的进步意义的。毛病不在个别研究的深入，而在将个别研究绝对化起来，作为唯一的目的。这样，就会脱离事物本身所固有的联系和发展的规律性，满足于片面的规律，以此代替全面的结论，而不能达到正确地反映客观的目的。所以一方面我们固然不能因为急于要求得出比较全面的结论，而轻视我们目前脚踏实地的具体研究；因为我们要不是踏实的去搞的话，我们将来对联系和发展规律的研究，也是不可能有踏实的基础的。但任一戏曲音乐，究竟都不能脱离周围事物、前因后果而独立存在的。所以，另一方面，在思想方法上，我们在研究一点的时候，也要尽可能从全国的观点去考虑，在可能的范围之内，尽量注意到与我们研究对象有关系的東西。所以我们同时又主张“历史地”研究，也就是从联系和发展中去研究。

恩格斯在反杜林论中一方面论到个别研究、资料搜集在一定阶段中之重要性，另一方面又指出了它的局限性。这对于我们有着很大的帮助。恩格斯说：“为了认识个别部分（详细部分）起见，我们不得不把它们从某自然的或历史的联系中抽取出来，按基本性、按其特殊的原因和结果等等加以分别的研究。……只有

当自然科学的和历史的资料，在一定程度内搜集起来以后，方才能够加以批判地分析和比较，并依次而分列为各个门类、次序和种属。……自然界之分解为它的个别部分，各种自然过程和自然事物之分成一定的门类，按其多样的解剖形态，来研究有机体的内部构造——所有这些都是最近四百年以来对自然的认识大踏步前进的基本条件。可是这种研究方法同时也传给我们一种习惯，去孤立地观察自然界的事物过程，把它们置于一般的大联系之外——因此不是从运动中去观察，而是从静止状态中去观察；不是看作本质变化着的事物，而是看作永恒不变的事物，不是作为活的事物，而是作为死的事物。这种思想方法，……它造成了上世纪（十八世纪——译者）来特有的局限性——形而上学的思想方法。”

恩格斯关于自然科学和历史科学所讲的这些话，从我们对民族音乐的研究和戏曲音乐的研究角度看来，也有着同样的亲切意义。

看一看历史上经由长期发展，逐渐积累成为构成今天我们所见的戏曲音乐的某些因素，更使我们觉得，联系和发展的规律，对我们在戏曲音乐的研究方法，是居于何等重要的地位。

二、从戏曲音乐各个构成因素来看

任一种戏曲音乐，都不是一天从“无”的中间忽然而“有”的。若我们视宋代的杂剧为成型戏剧的话，则我们就会很自然地产生这样的问题，就是：宋代的杂剧，它究竟是从哪里来的呢？构成戏曲的因素是非常多样而复杂的。从戏曲的构成因素来看，甚至，我们若说，历史上整个的文化发展都曾对后来的戏曲做了或多或少的准备，也不是过于夸大。

有人从优人扮演孙叔敖的故事，看见春秋战国的时候就有了戏剧的雏型；还有人从歌舞中间看见后来戏曲的祖先，对不对

呢？都对。因为中国歌舞较早的发展，可以说，是为后来的戏曲做了准备的。从音乐的角度来说，也可以看，所有早期的音乐，都是为后来的戏曲音乐做了准备的。

我们历史上在歌舞形成的时期，音乐，可以说，也已经发展到一定的高度了。远在新石器时代，歌与舞就已结合起来，以一种带有综合性的艺术形式出现，来反映当时的生活，服务于当时的人民。例如，吕氏春秋古乐篇曾记载到几种初民的歌舞，其中有一段，是说，那时候有个叫做葛天氏的民族，他们有一种歌舞，是由三个人拿着牛尾巴，用脚踏着，嘴里唱着八个曲调（叫做八阕），这八个曲调中，有一个叫“玄鸟”（黑颜色的鸟）——这个我们可以理解为一种“图腾”，就是代表一个民族的标帜。还有“逐草木”、“畜五谷”等曲调。最后一个曲调叫做“总鸟兽之极”。这些曲名，使我们设想那些曲调的内容，可能是反映畜牧时代的劳动生活——五谷可能还不被用作主要食粮，而被用作饲养鸟兽的东西，“畜五谷”目的是在饲养鸟兽，所谓“总鸟兽之极”。

后来的古人，也曾朴素地用联系和发展的观点，企图说明歌舞的成因。“诗序”中如此说：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于衷而形于言；言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”。这一段话，曾相传为孔子的学生子夏讲的；后来宋人已证明其为不可靠。但这段话，至少是在汉前就已经有了。

这是说，心到那里，诗就写到那里，“心”是哪里来的呢？是客观事物的反映——在另一篇古人的文章中间所谓“感于物而动”。这几句话里，包含着四个发展过程：先是感情取了语言的形式表达出来，我们可以说，它是生活的语言化；其次是语言用嗟叹的情调来表达，那是语言的朗诵化；又其次是由朗诵更进一步用歌唱来表达，那可以说，是朗诵的歌唱化；最后又加进身体上

手舞足蹈的动作，我们可以说，它是歌唱的舞蹈化。暂且不管古人这种对于发展过程的推断是否合乎事实，至少古人在这里告诉了我们朗诵、歌唱、舞蹈等三种因素；这三种因素在后来的戏曲中间，到处可以找到。

在周朝时就有相当盛大的歌舞，一路发展下去到唐朝就达到更高的阶段了。在这些歌舞中间，有好些将在后来的戏曲中出现。

在民间音乐很难得到士大夫的注意，很难被记载下来的时候，既使从宫廷雅乐中，也可以见到每一时代，当时和更早一些时候的一些民间音乐的发展情况。因为很多宫廷音乐是从民间学去的，学去了方法，也学去了一些内容。譬如周代统治者在宴会中，即“燕礼”中所用的音乐，可以列为两个节目单，对照如下：

燕礼节目	工歌	——	笙奏	——	间歌	——	歌乡乐
	 升歌	——	 下管	——	笙入三成	——	合乡乐 —— 舞勺

“工歌”就是“升歌”；因为是由乐工歌唱，所以叫“工歌”，又因为是要升到堂上去唱的，所以又可叫“升歌”，是一种有弦乐伴奏的独唱。“笙奏”，就是“笙入、三成”；“笙入三成”是笙插进去奏三段音乐的意思；“下管”在堂下奏管乐；“笙奏”和“下管”，都是器乐的演奏。“间歌”是连唱三个歌曲，而在前后两个歌曲之间，插进笙奏的乐段，把前后的歌曲“间隔”开来，与现在夹有器乐牌子过门的歌唱相仿佛。“合乡乐”是合唱民歌。舞勺是跳一个名叫“勺”的舞。这里，我们有了独唱、合唱、器乐演奏，器乐伴奏、器乐过门和舞蹈，都是被后来戏曲所继承与发扬的。

古代有一种舞，叫做“傩舞”，是古代人们在打鬼、驱疫时所用，戴了假面具跳的一种舞蹈。这是很古的一种舞，孔子（公元前551——479年）曾穿了他的礼服，站在东面的台阶上看过①。这种舞，现在好些地方还有；湖南有，江苏有，江

西和别的省份也有，北京的雍和宫也有。去年舞蹈研究会曾在江西收到了不少有关傩舞的资料，包括假脸具、舞蹈方法、伴奏音乐等等。这种舞，有的已逐渐脱离古代赶鬼的意义，而成为民间的一种娱乐节目了；在湖南苗族地区，已发展成为一种戏曲，叫做“傩愿戏”了。日本田边尚雄先生在有关唐乐的报告中所提到的

日本“唐乐”所包含的特点之一——五分之三节奏 $\frac{2+3}{4} = \frac{5}{4}$ ，

我们在舞蹈研究会去年在文化部举行的有关傩舞汇报演出中，曾经听到好些实例。很奇怪！既使这种封建迷信的玩意儿，在文化不断发展过程中，还能变成或流出一些有用的东西，成为舞蹈和戏曲的一部分构成因素，通过舞蹈和戏曲的形式，而为劳动人民服务的！在某些带有神话性和幽默性的戏剧中，每每出现戴假脸具，只舞不唱的角色。昆曲白蛇传盗草折中曾用蛇形、鹤形的假脸具；旧时引人发笑的跳加官、跳财神、跳魁星等戏剧节目，都是戴着假脸具表演的、带有幽默性的舞蹈。但戴了假脸具，就不能开口，不能唱。若既要唱，又要戴假脸具，那就只能戴半截的脸具，为嘴部留出咬字、歌唱的自由了。昆曲牡丹亭惊梦折中的睡魔神，就是这样一个角色。

当然，在戏曲中间，不戴假脸具表演戏，远多于戴假脸具的戏。但不戴假脸具，而唱、做、作细致的脸面表情等办法，也并不是不在戏曲兴起之前，早有长期准备的。公元第一世纪后期中有一位名叫傅毅的人，他曾写过一篇“舞赋”，其中有这样的话：“眄般鼓②则腾清眸，吐哇咬③则发皓齿”。那是在描写表演般鼓舞的姿态；意思是说，“那位舞者，在看着面前地上排列的若干般鼓时候，她扬起了清亮的眼睛；在流吐歌声的时候，她露出了洁白的牙齿”。在这里，我们仿佛看到了舞者优美的面部表情，同时也仿佛听到了她优美的歌声。她明明没有戴假脸具。从唐代文人、诗人们所记载和描写的当时有名的歌舞来看，也好象大都不戴脸

具。这种不戴面具的舞，可以说，也是后来戏曲的一种构成因素。

诗歌的种种体裁，也常为戏曲所采用。诗歌体裁在历史上的形成和改变，它本身和别的因素一样，也是符合于联系和发展的规律的。随着生活中错综复杂的关系与变化，而有词汇上、语言上的错综复杂与变化。随着如诗序作者所指出的语言的朗诵化和歌唱化，配合着音乐上在节奏、高低等方面产生与发展的结构形式上的要求，我们就有了各色各样的诗歌体裁——诗经体、楚骚体、乐府体、绝诗体、律诗体、变文体、词体、南北曲体等等，这些随伴着歌、舞、戏曲等音乐的发展一路演变下来的东西。在现存的古典戏曲中，这些都还在被利用着，而且有时几种体裁同时还被利用着。昆曲开场有时读一首诗，引子有时唱一首词，玉簪记赏荷折中小生唱的琴曲就用楚词体等等，而构成这一剧种的主要歌唱段落的却是南北曲牌。遇到这种情形，就使我们觉得，即使光就一个剧种所用的诗歌体裁的一个方面，事情也就并不是那什单纯了。

与歌词有关的音韵问题吧，它也是一个与戏曲音乐有关的因素。有人以为搞音乐，为了争取音乐抒写的自由，不宜受到语言的束缚，也就是不宜受到音韵规律的束缚。我觉得，这种想法，是不够全面的。当然，有些人不结合内容不结合歌唱表达的实际要求，而企图仅借四声阴阳规律的遵守，来解决全部戏曲作曲问题，那是注定失败的，他们可以很容易地依着一些公式，机械地填出一个表面象一回事，而按谱唱起来却不能表达什么形象的词——前几年就有一位老先生，他曾固执地如此做。那是流于形式，是格律的消极方面。我们所需要的格律，并不是指脱离内容的要求，如此孤立地死扣的方法而言。在语言与音乐相结合而形成的歌唱艺术中，文学与音乐两方的各自闹独立性，都是有些脱离实际的。需要合作，我们就让它们合作。格律中间有着充分的自由，那才是符合于客观要求的自由，正象我们的劳动纪律，

并不妨害我们的劳动积极性和创造性一样。我们不是接受了与某些西洋诗歌的轻重律分割不开的音乐节奏规律而毫不觉得什么束缚吗？我们的文学家，在翻译西洋声乐歌词的时候，不是在用字上也注意到符合于轻重的节奏规律，而毫不困难吗？走进规律中间去，就会觉得规律并不是如现在所被想象的那么怕人的。我们常讲功能，若从学习中间体会到旋律结合歌词时所发挥的或破坏的功能，而且承认有这样的功能存在或消失，正象我们分析旋律与和声结合时所发挥或破坏的功能一样，则我们就会觉得，我们不可能将音韵的问题完全撇开不问了。好多民间艺人，是能掌握、运用语言的音韵规律的，我们在决定全心全意向民间学习的时候，若预先存有对于音韵“决不过问”的想法，那就会使我们在这一方面先就有以区别于民间艺人，使主观与客观分裂，使我们在继承和发扬方面，注定了要有一定的损失。

音韵与音乐的关系，这问题本身，也是错综复杂的。取作语言的主要标准，前后的时代间有着变迁；各地方的方言，互相关联而又互相殊异。连同前后代和各地区的歌唱音乐来考虑，问题就并不是那么简单。例如在歌唱音乐中，曾有过，而且现在还有着一种与音韵的平仄系统有关的音乐。这里是歌唱浪淘沙词牌的一段音乐，流行于湖南湘阴一带，是在丧事中，在棺材旁边歌唱的。

浪 淘 沙

$\frac{2}{4}$

$\overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{3} \mid 2 - \mid \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{3} \mid \overset{\curvearrowright}{2} - \mid \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{1} \mid \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{3} \mid \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{3} \mid$
 帘外雨潺潺，春意阑珊，罗衾不耐五更

$2 - \mid \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{3} \mid \overset{\curvearrowright}{2} \overset{\curvearrowright}{3} \overset{\curvearrowright}{5} \mid \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{5} \mid \overset{\curvearrowright}{3} - \mid 2 - \parallel \textcircled{4}$
 寒，梦里不知身是客，一向贪欢。

在这里，我们若将各句分成两个或三个字的小逗，把它们对照了音调一看，就能看出这样的规律：末一字为仄声的小逗，一

般说来，音调是上行的（谱上注有∧符号所在），末一字为平声的小逗，音调多半是下行的（注有∨符号的所在），上声、去声、入声同为仄声，不加区别，如“外”是去声字。“里”是上声字，“客”是入声字，都同样的上行。所以，我们说，这是属于平仄系统的配调方法。越剧里用得很多的过关调也是属于同一系统。南北曲中，主要用着大部分符合于北方语言系统的音乐——仅在去声分阴阳，和南曲入声在音调方面，不依北方语言配入平、上、去三声，而仅配入阴阳平声这两点上，略与北方的语言系统有些差别。南北曲在道白方面，虽然用着与北方的语言相同的韵母，但在每字开头发音的高低上，却又是上声高于去声，成为另一系统，而与其歌调所符合之北方语言系统相矛盾。此所以明、清时代有些曲家，如李笠翁等，就会从南方语音的角度有上声虽然高，配起音调来，却要注意用低音等等的说法了。京剧在很大程度上，还保留着它的湖北方言系统。若仔细研究各种地方戏，和各地民歌的歌词和它们所用音乐上的高低关系，也许能得出更多的例子。但无论如何，这都说明一个问题，就是，语言与音调的关系问题。这问题在暗示我们，若要创作全国性的新歌剧，而同时又要向地方戏曲吸取音乐语言资料的话，则我们最好能同时掌握北京的语言、规律以及那种地方戏所属地方的语言规律。

将音调联系了语言来看，有时使我们觉得，有些民间作曲手法，如前倚音和滑音的运用之类，并不是光为作曲而作曲，为“好听而运用”，有时倒是产生于语言的要求和产生于克服歌词与所需要较好的音调进行间矛盾之要求。如 $\dot{1}$ 6 前的倚音“1”是为了音调进行需要用“6”，但这里的歌词却是一个上声字；以“6”配上声字太高，不适合，所以从低音“1”滑起，从而给予一个原来没有上声字功能的高音以一个上声字的表达功能。这种例子，在保定流行的丝弦老调里有，在很多说唱音乐中间也有，是值得我们注意

的。关于戏曲的音韵因素，今天不可能多讲，只能至此为止了。

从另一个因素——乐器——来看。我们知道，歌舞曾为戏剧作了准备。我们也知道，歌舞音乐，几千年就有，一路发展下来，到了唐代，形成一个歌舞音乐的高峰。到了宋代，比较盛大的音乐有两种，一种是“曲破”，是唐代歌舞音乐“大曲”、“法曲”的余波；一种是“杂剧”，是后来元代盛行的戏曲音乐的先驱。所以，我们即使说，宋代为由歌舞到戏曲的一个过渡时代，也未尝不可。从乐器来看，以前由汉至唐，随着歌舞音乐的发展而发展的本国乐器以及随着歌舞音乐的需要而吸收、而改进的外来乐器。较多的是击乐器，锣、钹，各种定音与不定音的鼓和弹弦乐器——各式各样的琵琶类乐器。到了歌舞发展的高峰时期唐代，击乐器和弹弦乐器用得特别多，其中某些乐器，甚至多于今天我们所用。看到今天国外有些擅长歌舞的国家，如印度，国内有些擅长歌舞的民族，如维吾尔族，他们所用乐器中间，击乐器和弹弦乐器都特别的得到发展，也会使我们了解，唐代的乐器，何以会那样的发展了。最奇怪的，今天我们所非常重视的，拉弦乐器，唐代虽然已经有，却并没有得到重视，也没有得到很好的发展，譬如轧筝——那是多根弦、每弦一音的拉弦乐器，又譬如奚琴——那是与今天的胡琴相仿佛的、有两条弦的一个拉弦乐器。元代戏曲音乐较早的发展时期，曾沿用弹弦乐器为伴奏乐器，后来渐渐改用管乐器。用管乐器伴奏，虽然与歌声比较接近一些了，但当时的音乐家们，却还感到不满足，而说“丝（弹弦乐器）不如竹（笛），竹不如肉（人声）”。更后来，更多新的戏曲产生出来，胡琴才被选择，随着各种戏曲的要求，有了细致的区分：梆子用板胡、京剧用京胡、粤剧用粤胡、湘剧用大筒、江淮黄用二胡等等。这时候，就又可以說，“竹不如丝”（拉弦乐器）了。这样的情形，都不是偶然的。我相信这样的研究，是会有助于使我们以后更好地运用乐器。

上面拉杂地提了一些因素，目的在说明联系与发展的原则对于研究戏曲音乐的重要性。这样的因素，是不容易一下子全面提出的，这里不过举些例子而已。何况，以后在具体剧种的具体研究中，在时间和空间上与之相关的因素，将逐一的被发现出来，得到注意，来丰富我们所寻求的戏曲音乐规律。这正是我们大家所将投入关心的事。

三、从其他带有综合性的 乐种中看戏曲之构成因素

我们知道在没有戏曲之前，歌舞和“百戏”已经长期流行，而且相当盛行。试看个别的古人在个别的地方，所曾视为“百戏”的，它里面究竟包含什么一些内容，下面是根据东汉时代张衡（78—139年）所写西京赋中的一段而译写的大意：

“皇帝到了平乐馆……面对着辽阔的广场，看着高超的角抵”或比力的游戏：仿效着古代力士乌获的“扛鼎”（举起沉重的鼎）；都卢国人的“寻撞”（缘竿）；冲过插有矛头的狭小的圈子（原名“冲狭”，像现在的钻刀圈）；象燕子掬水一般，张开双手，踏过盘中的水面（原名“燕濯”）；上下抛弄着丸或剑（弄丸、弄剑）；两个走过空悬的绳索，而在中间相遇（走绳索）。布景中现出高大的华山，有参差的山峰，神奇的树木，灵妙的花草，垂着红色的果实。扮演出一群仙人会唱：豹子游戏，熊罴舞蹈，白虎奏瑟，青龙吹箎；娥皇、女英坐着歌唱，发出清亮曲折的歌音；洪涯立着指挥，披着用羽毛装饰的衣裳。曲还没有唱完，忽然云片升起了，雪花飞落了；雪开始还小，后来越下越大。在复道的阁间，转运石块，造成雷声，愈来愈响烈，仿佛天在发怒。又扮演出高至几丈的巨兽，叫做“曼诞”；忽然高峻的神山由背后涌出；熊、虎在山间搏斗；猿猴在跳跃攀援；怪异的走兽徘徊着；巨形的禽鸟飞舞着；白象走过，托着长长的鼻

子，在喂哺小象；海里的大鱼变成了龙，蜿蜒地流着；“舍利”兽化成了仙车，由四头鹿并排地拉着，车上张着灵芝形的伞，发出花朵般的色彩；青蛙与龟舞着，“水人”弄着蛇。一霎之间，又有奇异的变幻：面貌改变，身形分化；吐下刀剑，喷出火焰；在地下一画，现出一条大河。又扮演出惯用咒祝法术禁制蛇和虎的东海黄公，他老年因饮酒过度，遇到白虎，禁制不住，为白虎所吞吃的故事。……然后建立起“戏车”，戏车上面竖着长长的杆子；小孩显出本领，在竿子上翻上翻下的表演，忽然从上面倒投下来，脚根勾住竿子，把人吓了一跳，担心他跌死，可是他宛然又从死里回生。戏车在飞驰，象有一百匹马并肩拉着，放蹄急奔那样的快。在竿子顶上所玩的技巧，有数不尽的花样。在竿子上也表演着躲避弓箭的技术。……然后到后宫中间，与年轻美丽的女子们，挤坐在一起饮酒。轮番表演着少见的舞，尽量发挥高超的技能。……开始缓慢地前进，柔弱的舞姿，好象身上所穿的罗衣还嫌重；唱着清商曲；退步一个转身，更增加了美丽的姿态；然后全身投入了繁复的动作，紧速地追逐着节拍，象受到惊吓的仙鹤那样；红鞋飞到了盘子和酒杯之间，长袖连翩地飞动；全神贯注地表现着美妙的舞姿；华丽的舞衣散出灿烂的光采。”

这里，用现在的说法来说，有着杂技、马戏、武术、歌舞、故事的扮演带歌唱，有着静的布景，也有着动的机关布景，也有一些制造气氛的手法。这些，或多或少，经过选择发展与改造，也散布在后来出现的戏曲之中。

四、以昆曲为例，看它起初 从何而来，后来向哪里去

我们说过戏曲不是突然出现的，更前面有着许多东西为它作了准备。试以昆曲为实例，来说明这一问题。昆曲是不是在明

朝由昆山地方产生的呢？若我们视“昆曲”二字为代表在南北曲唱法上由明代昆山魏良辅创造出来的一种流派，象现在我们视梅兰芳先生所传授下来的梅派京剧唱法那样，那就不成问题。但我们若以为现在所唱的昆曲，连剧本、唱腔在内，完全是从明代以后才有，那就很成问题了。魏良辅之前，早有北曲；荆、刘、拜、杀、琵琶记等有名的南曲戏剧音乐，也早已流行。魏良辅在提高南曲唱法方面，是有不可抹煞的功劳的；但若将多人长期集体的劳动创造，一古脑儿，放在他一个人的艺名下，那就很不对头了。现在的昆曲中间，主要包含南北曲，在南北曲中包含着好些元、明以前的整出的，甚至整本的戏曲——傅惜华先生、黄芝岗先生以及还有别的几位先生，他们一定清楚地知道。青年们若要知道昆曲中间，哪些是魏良辅以前的东西的话，他们都会开列出一个不小的单子来。所以必须在这里强调这一问题，是因为不打破那种视全部昆曲音乐为从明代开始的笼统想法，我们就永远没有办法，去看清昆曲音乐真正的来踪去迹。

试在昆曲的来路上，随便谈一些它所吸收的其他因素。

昆曲中不仅有元代的音乐，而且还有更早的音乐在内。古代的歌舞音乐，宋代的唱赚等等，在现在的昆曲中都有。唐代最大的歌舞音乐是大曲和法曲——法曲出于大曲。大曲分为三大部分：第一部分，叫做散序，散序包括多段音乐，节奏不固定，是器乐的独奏与合奏。第二部分，是中序；因这部分是以歌唱为主，所以又叫“歌头”——舞不舞不一定；这部分也包括多段称为“排遍”的音乐。第三部分是曲破，也包括多段音乐，节奏比较强烈而且更多变化，乐段的名称，有入破、虚催、实催、袞遍、歇拍、煞袞等等；这一部分以舞为主，所以又叫舞遍——唱不唱不一定。这是由器乐、声乐、舞蹈三方面构成而带有综合性的一种大型的艺术形式。因为它有歌有舞，而在舞遍中间达到高峰，所以，我们也可以把它视为一种歌舞音乐。

虽然我国在汉代以前，早有戏曲的萌芽出现，但正式得到普遍重视，而且有着杂剧的专门名称，则是从宋代开始。宋代最被重视的音乐，似乎是曲破与杂剧两种。曲破是前代大曲的一部分，它在宋代已不如前代大曲之盛行，似乎已呈现出衰退的景象，而成为大曲的一种余波；杂剧是当时新兴的乐种，虽还没有达到极高的水平，但已为后来元、明时代戏曲音乐的活跃，开启了光明的一页。宋代的戏曲，并不是忘记了历史，而突然产生的。它一方面吸取了前代歌舞音乐中间的经验，另一方面又吸取了当代的另外一些民间音乐，而以新的形式出现。它从唐代大曲中吸取养料，是很自然的；它的确吸取了这样的养料。何以见得？我们可以把有些宋代的杂剧来与唐代的大曲比一比。举例如：大曲有六么，杂剧却有崔护六么，莺莺六么等；大曲有瀛府，杂剧却有索拜瀛府，醉院君瀛府等；大曲有梁州，杂剧却有四僧梁州、食店梁州；大曲有伊州，杂剧却有裴少俊伊州，食店伊州等；大曲有新水调，杂剧却有双哮新水、烧花新水等；大曲有薄媚，杂剧却有错取薄媚、郑生遇龙女薄媚等。这样的例子还有很多。从这里可以看出，原来大曲的音乐，被用来描写戏剧故事了——上例一些杂剧的名称，都是一方面包含着戏剧所扮演的故事名称，另一方面，也包含了扮演故事时所应用的前代大曲音乐的名称；从这里又可以看出，同一大曲，曾被两个以上不同的戏剧所同时应用过，同一戏剧故事，也曾采用过两种以上不同的大曲。通过宋代杂剧，又通过后来其他戏曲，例如昆曲，而遗留到今天的唐代大曲的音乐因素，还是不少的。现在的昆曲曲牌中，如六么序、六么遍、花六么、六么实催、梁州序、梁州第七、甘州子，甘州歌、甘州曲，拓枝令，薄媚令等以及其他与此相类的很多曲牌。不可能设想为它们与唐人大曲无关。但很可能，被保存下来的，只是一些曲牌的大体轮廓，旋律的细致部分中间，可能已有后来各代的变奏手法加在里

面，另外，被吸收在昆曲里面的大曲材料，大都只是个别的曲牌，而不是成套的大曲形式，换言之，已是分散的大曲材料的断片，而不是大曲曲体的整个。这是可以理解的。歌舞中的音乐，在取以用于内容很不相同的戏曲的时候，就要求突破形式，而大曲原有的独特而庞大的形式，就首先在被突破之列。所以，我们对于昆曲中的大曲因素，可以说是有的，但只是一些个别的曲牌，而已不是完整的大曲结构了。

还有宋人的唱赚，也被吸收在昆曲中间。唱赚原是宋绍兴年间（1131——1162）张五牛听了当时已有的太平令或赚鼓板而创造出来的东西，唱赚中间包含着“慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声”等不同的音乐材料，是由这类材料接唱而成的。宋末陈元靓在所作事林广记中，曾引列题为“园里园”的一套唱赚的曲牌名称和歌词，其曲牌名称为紫苏丸、缕缕金、好女儿、大夫娘、好孩儿、赚、越恁好、鶺鴒打兔、尾声等。现在昆曲中所有的太平令、太平赚、鼓板赚等曲牌，可能与唱赚最初原来根据的太平令或赚鼓板有关。至于园里园套头中所用的曲牌，则现在昆曲拜月亭剧本中就有紫苏丸、越恁好等曲牌，在别的现存昆曲中，就又有缕缕金、好孩儿、赚、鶺鴒打兔等曲牌。可见宋代唱赚的因素，也被吸收在现存的昆曲中间了。唱赚是南宋开始在南方发展起来的玩意儿；而现存的这类昆曲曲牌，也正是属于南曲的范畴。

还有北宋熙宁、元丰年间（1068——1085）所产生的一种说唱音乐，叫做诸宫调的，现在在昆曲里面也还有着它的因素。金代产生的董西厢，王国维曾用三种证据，来说明它是诸宫调的，现在它的音乐，至少在“九宫大成南北词宫谱”中保存了它一半左右曲牌的乐谱。解放以来，知识分子在思想上受了相当的进步影响，合作的倾向增加了，秘藏的资料，有很多同志乐于公开了。若象有些古琴谱孤本的逐一公开那样，若九宫大成谱

编者所曾参考过，并曾从而获得他董西厢乐谱实例的珍本或抄本，还没有毁损，而能公开出来的话——那还并不是完全没有希望，——则我们今后甚至未必没有重新看到诸宫调董西厢的音乐全貌的希望。而且现存的诸宫调，可能还不止董西厢而已；向达先生所曾推测为十二世纪产物的刘知远诸宫调，其曲牌很多见于现存昆曲白兔记之中，而昆曲白兔记中正是讲的同一刘知远的故事，而且其中养子等折，从其歌词与刘知远诸宫调很少出入一点看，可能在乐谱上是与宋代的诸宫调乐谱之间有着相当的关系的。

有一位同志，对元关汉卿的散曲很有兴趣，想为他改写的几首散曲歌词去找音乐。其实，这件事做起来并不困难的。若认识到昆曲中有着元曲因素，若不仅光记下那几首散曲的内容标题，而也同时记下那表示它们所用的音乐的曲牌牌名，从九宫大成谱中就可以很容易地找到它们所用音乐的大概的轮廓式的一些乐谱，再把这些乐谱，与散曲歌词相比较，在散曲语言（四声阴阳）进行及词句内容感情发展等方面与从大成谱中所得乐谱和他们配歌词出入之处，根据昆曲中北曲语言配音的规律，参考它应用变奏，对不同感情在表达上所用的处理手法，对所得轮廓式的乐谱进行一番变奏工作，就可以成功了。

从来路来看昆曲的构成因素，不是短时期中所能说完的；我们只能抑止一些，暂时谈到这里为止。我们这样谈，主要是在说明昆曲在它的产生和发展中，曾如何符合联系与发展的原则。总之，构成一个戏曲因素，可能是多样的，在它以前和与它同时的其他文艺方面的发展，都可能对它产生影响，非但各式各样的歌、舞、器乐会影响它，武术、杂技、跳神、风俗等等也会影响它；非但剧本的创作会影响它，语言、音韵、其他文学、美术等等也会影响它。所有这类因素中的每一因素，都不是静止不变的，而也是反映着物质生活的发展而不断发展的，都不是孤立存在的，而也是与其他因素相互联系着存在的。这样，一个戏曲本

身，就无异于在巨大而动荡的变化中随时变化自己，丰富自己。我在昆曲本身和它的有关资料中，有着上述的感觉。我想，其他同志在接触其它资料和剧种时，可能或多或少，也会有着类似的经验的。

上面是讲昆曲从哪里来，下面应该讲昆曲到哪里去了。

当然，昆曲本身，作为一个重要的古典剧种，目前是会被保存下来，被发展下去，而不会消失的。上海方面，不是早有戏曲学校在研究昆曲吗？北京不是最近就要成立北昆剧院，继续培养未来的昆曲专家吗？我们所说的“去”不是说昆曲本身已一去不复返，而是说，昆曲的因素正向全国很多的剧种中灌输养料，成为它们构成因素的一部分。关于昆曲的去路，我们已可不必多谈。傅惜华先生已为我们写了一篇很好的文章，提供了昆曲如何在川剧、湘剧以及其他很多的剧种中发挥作用的情形，说得头头是道。该文已经在戏曲研究院发表，我们值得一读。这篇文章，虽然没有论到具体的音乐曲调；但对昆曲在其他乐种中出现的音乐曲调的研究，却已得到清楚的线索。关于音乐曲调的比较研究，正是我们戏曲音乐工作者应做的事；为这样的研究，傅先生无异已准备了一个相当好的提纲了。

昆曲非但曾向其它新兴剧种有所给与，它也曾对各式各样的器乐曲调有所给与，例如，“下西风”笛吹锣鼓曲套头中，其第一段丝竹合奏就是用的原来配合王实甫北西厢中“下西风黄叶纷飞”一段歌词的曲调，其第二段就是用的原来配合汤显祖牡丹亭寻梦折中尹令曲牌一段歌词的曲调等等。北方的管乐曲、唢呐曲中，都有着大量的昆曲音乐，连智化寺的所说“京音乐”也不在例外。

昆曲在它自己的发展中，曾不断从其他东西中间吸取养料，后来别的剧种和乐种又转而从昆曲吸取养料。文化发展中间错综复杂、相互联系的情形，大致都是与此相象。

上面所以举昆曲为例，并没有任何奥妙的道理。不过因为：第一，昆曲在历史中发展时期比较长久，具体资料比较丰富，它的经验更加值得注意；第二，我对昆曲本身以及与之有关的资料曾接触过一些——举起实例来，比较踏实一些而已——我们当然不可能向我们所还没有熟悉的东西中间去找例子啊。说穿了，理由不过如此。

五、在湖南音乐的采访工作中 所得到的有关以 后研究方法上的一些启示

这次采访的明确任务，是普遍调查，就是对各地区所有的各个乐种的各个方面，进行轮廓式的了解：这种工作有些象矿业方面的勘探工作，其意义是很大的。工作本身的意义和所达到的目的，将在有关湖南音乐普遍调查工作的报告书中发表，现在不多谈。现在要谈的，是我自己，作为一个民间音乐的学习与研究者，经过这样一次学习的机会，对研究方法方面，得到怎样一些启发。所得的启发是不少的，今天只拟谈其中的三点：

第一，从几百种乐种之间，初步看到其间所可能存在的一些前后与彼此间的关系，对事物运动中所体现的联系与发展的原则，因结合了音乐生活中的具体例子而愈加相信有在音乐上加以证明的可能。谈一谈个人所得的一些零星的经验和印象吧。譬如，在南岳山上听到一位尼姑站在山岗上招呼一位正在田间进行农事劳动的她的师父；她发出一连串与高低跳跃的乐音的进行相配合的语言声音；她的师父，也用同样的声音来回答她。这声音，多么不象当时平时讲话的声音！是低沉与高亢的多么特殊的结合！在那个生活环境中多么动听！多么有效！可惜没有电，不能录音；可惜没带照相机，不能将上下回答的神情收进镜头。这可能是山歌曲调一个形成的生活因素啊！我当时这么想。后来在

采访风俗音乐的时候，又听到有人在丧事中间，在出殡前夜，在“绕棺”的节目中，活人对死人送别时唱的歌。那很象山歌，但有些又不象。那样的委婉沉重，有着那样悠长的拖腔，的确说得上是凄楚动人了。我又这么想：原来如此，感情比较一般的山歌，在这种场合之下，长期有着被一定的生活予以加工，使之有了某种更深刻表现某种特殊生活情调的可能。这引起我这样的疑问：会不会有些地方戏曲中的所谓“悲调”，是由本地山歌，民歌经过生活的加工而成？又后来听到祁阳戏里面的高腔，这里面有些地方很容易令人有很象山歌而又不真象山歌的感觉。这种在不同乐种的关系间所感觉到的一些印象，其本身有没有真实性，将有待于我们通过实践，作了进一步的检验工夫，才能看出，但这些东西给予我们的初步印象，却至少可以使我们暂时作出一个初步的假设，作为着手尝试的开端。若有真实性，则我们对例如“由山歌至高腔戏”这类问题的研究，岂非可以用具体的音乐实例，来说明戏曲音乐发展的规律，包含着生活的发展关系和作曲手法的发展关系呢？这类问题的研究，目前在我国这样大的地区中，生活习惯相当不平衡——较原始的材料和已达相当发展高度的艺术同时存在的情况之下，比之别国，更有可以找到具体的实例的体会；也就是说，在世界文化领域中，我们更多具体说明历史发展规律的机会，更多发现“劳动创造世界”理论实例的机会。我是这么想的。

第二，对毛主席“清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华”的目前的体会——从对实际音乐的接触中，使我觉得毛主席这一段话，要求我们要作进一步的体会。毛主席原来是说得非常清楚的，他后面又说，“必须将古代封建统治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来”。注意“多少带有”四字，并不是说“全部都是”。在联系与发展的原则支配下所产生，发

展，而遗留到今天的东西，它们的成因，一般地是错综复杂的，绝对不适宜于采取站在外面，没有实践而轻易作全面的否定或肯定的态度。但我们中间过去有一部份人或多或少，的确曾歪曲毛主席的这些话，而用自己笼统的教条去代替它，结果造成思想上的混乱，工作上的损失。譬如，在解放初期，最极端的，曾有过实质上是这样的想法：过去一切都是封建的，整个文化应该从头做起；这种想法，是全盘否定了继承的重要性。这当然可以说，是最笼统不过的教条了。其次，是将某一乐种全盘否定，说是封建的；全国性的昆曲，福建的南乐，有些大型的地方器乐等等，都曾在有些地方，一度被笼统的教条否定过。其实，天下哪有这么简单的事？毛主席说，“剔除”应该是细致的功夫；毛主席说，“精华”、“精华”应该是高度科学的提炼功夫，经过了沙里淘金的细致功夫才能得到的东西。试就我们在湖南听到的，一般所最易被视为全部封建性的东西来谈一谈吧。譬如关于佛教音乐，我在焰口音乐中听到好些民歌音调。在佛教音乐中用于封建迷信歌词的那些民歌音调的旋律，现在正同时在民间也用于另一些题材完全不同的歌词啊。这就产生了题材与内容的区别问题。若说这些宗教歌词就代表了生活内容的话，则这样推论下去，就会变成与之相配的曲调，它们本身，就只能是封建迷信的，而在应行抛弃之列了。但其中的那些民歌音调，其旋律进行、其节奏起伏、其速度快慢，却又与配其它歌词的、流行的另一些被视为有着人民性的民歌，无大出入，在我们用耳朵来辨别的时候，也并不能发现有何神秘的色彩。这又将如何解释？在产生这样疑问的时候，不由不想到我与东德音乐美学专家哥德希米特院士那一次有益的研究性的会见了。在一周的会见时间中，我有一次曾介绍给他听一个二人台的录音。这曲所描写的故事是悲哀的，但听起来，它的音乐情调却是快乐的。我在说明中间，提出这一问题，并理解这曲的生活内容，为农闲季节中农

民的联欢娱乐，以为在表演的时候，表演者所反映的，不是歌词所描写的东西，而是在这种场合下表演者与听众所共有的欢乐情调。哥德希米特院士同意如此看法，并且从美学理论中引证了有关内容和题材的一致及区别的理论，来支持这一看法。后来我们又以后所听到的别的曲调中继续提到几个内容与题材区别的例子。在宗教音乐中，这一问题又出现了。我初步觉得，宗教音乐的生活内容是在曲调，而不是在歌词所传达的题材。题材是非人民性的，曲调所传达的内容却是含有人民性的。何以会如此？大部分曲调的本身，不是宗教信徒所创造，而是他们从人民的生活中所吸收，或者可能是为了他们自己喜欢，或者可能是为了群众喜欢，他们企图利用它来吸引群众。宗教信徒们是迷信者、唯心主义者、神秘主义者，同时他们又是一个由肉体构成的人；他们是提倡着出世的思想，同时他们却又过着世界上的生活，不能不受到世界物质的生活感染，产生一部分与广大的人民相同的感情；他们讲的是不存在的神与鬼，他们所企图对之讲神与鬼的，却又是活生生的人，他们为了与人讲得通，他们就不得不用着人的语言，不得不用着人所喜欢的东西来吸引人，这样，在宗教艺术中，在音乐中、图画中、建筑中就都包含了很多现实的因素。在佛教音乐中、非但包含民歌，也包含着浪淘沙等可能是中国古代的词调，咒或真言等可能是古代印度的曲调，另外还有作为过场音乐应用的，与舞台上所用相同的一些民间器乐曲牌。一套焰口音乐，可以比之于一套戏曲，有和平喜乐的情调、热烈欢腾的情调、轻松活泼的情调、激动恐怖的情调等等；我们若看见宗教音乐的主要内容在曲调，那是出于劳动人民所创造的话，我们就不至于一古脑儿轻易抛弃，而会觉得它们大有用场了。在有些表面好象迷信的风俗音乐中间，也有类似的情形。还有，我们研究一样东西，免不了要追究它从哪里来，到哪里去；来去之间，往往存在着一些过渡的东西，若我们孤立研究民歌，就看不到它的去

路；若我们孤立研究戏曲，就看不到它的来路；若我们光研究民歌和戏曲的关系，就又会觉得戏曲来得太突然，而缺少了它准备阶段中的各个步骤。总之在注意到联系与发展规律之时，我们又会觉得，抛弃了风俗、宗教等音乐，会使我们从古代到现代，在从民歌山歌等初级形式到戏曲器乐等高度发展形式，寻求共同的发展规律之时，很可能，会使我们有了头、有了尾，而缺少中段的腰部；整个发展规程，截去了腰部，就不可能有足够的资料，来帮助我们完整地说明发展的规律。在我有这样的看法之时，归途顺便去看曾久居湖南的，我的舅父，古文学家钱基博老先生，征求他的意见。他说，宗教中间所包含的有用因素，不止限于艺术的因素而已；还有着科学的因素。巫师、方士们长期从人民创造的科学经验中选出了一些有效的丹方，再用以期骗群众，称之为金丹、仙方，借它们的科学效果，来引诱群众，使他们迷信自己为有超凡的神通。因此，他说，“若研究中医，而忘掉了试验道藏中所保存的一些仙丹的效果的话，将会是一种遗憾，将会是一种医学科学上的损失”。我觉得他的这段话，很有几分道理。总之，从表面看来，似为非人民性的而内里却还存有一部分有用的东西在里面，我们有责任去提炼出其中的一部分“精华”来；全部抛弃，会造成不可补救的错误，会对不起我们的祖先，也会受到我们子孙的合理的责备！

第三，对实践第一性、理论第二性的体会——我过去曾根据我所已接触的东西，将我们的民族音乐分为歌曲、歌舞、说唱、戏曲、器乐五类。后来在马可同志在中央音乐学院所作的一次报告中，我听到他也作这样的分类，若视分类法本身为理论的一种形式的话，则这是五类的分类法；因为我们的实践经验相类似，所以，我们的分类法，也互相一致。反过来说，我们不可能将我们所从来没有实践过的东西，预先定入我们的分类之中。这次在湖南音乐的普遍调查工作中间，我和其他同志们，就逐渐发现，

我们用了已久的旧的分类法，是见得有些不大适用了，因为明明有很多放不进去的东西客观存在着。我们就不得不根据了我们所新见到的东西，另来一个分类法；这分类法，目前计包含歌曲、风俗音乐、宗教音乐、仪节音乐、歌舞、说唱、戏曲、器乐和其它等九类。这一分类法，目前固然不妨暂时肯定、应用；但面对着全国浩如烟海的民族音乐，它还是不全面的。因为我们自己明明知道，有更多地区，绝大部分的东西，我们还没有见到。我们已往实践的局限性不能不表现为我们目前分类法在一定程度上的片面性。将来纠正这一片面性，提高我们的分类法，不可能靠聪明人坐在书桌上的空想，而只能靠我们逐渐扩大的实践而来逐渐补充。小小的一个分类法，还离不了实践，何况其他更细致的理论方面？这一经验，至少也使我与实践论的亲密关系，加深了一步。

六、有关重视资料的意见

首先，我以为，资料必须重视，那是理论所由产生的物质基础；资料是第一性，理论是第二性。若没有具体的资料为根据，则我们就只能企图用理论来说明理论，用教条来反对教条，老在空泛的幻想中间兜圈子，而很难达到科学性的结论了。并不是说，我们不能从一个特殊的实例中找出它与其他事物之间的共同性，从而了解它所显示的广于这一事物自己的内容，但这种情形，却并不是一定有的；一个事物与其他事物间共同性的存在，一般常是在它们的相互联系中作了比较研究而得的。所以，资料还不能不重视。

所谓资料是些什么？一是实物，二是文献，三是我们生活和工作实践中所接触到的与我们专业的范围有联系的东西。实物无论是从古代遗留下来的，目前存在的，都一样的重要，这是大家所容易了解的。文献代表一部分古代人通过实践所得的记录，好比我们自己的采访记录一样，也有一部分古代人通过实

践，在他们历史的局限之中所可能引出的他们的理论，都是我们所可以参考的。当然，古代写文献的人，有很多是唯心主义者；他们在很多地方，会歪曲事实，甚至造作假东西；他们的理论，很多是主观的、片面的、不可靠的；他们的采访，也象我们一样，受着思想水平和业务背景的限制，有的好些，有的差些。但即使如此，这些文献还是在我们有正确的立场、观点、方法的指导条件之下，在有独立思考、自由批判的可能条件之下，所可以从中剔选出好东西来的基础资料之一。而况，即便古人有些理论不一定正确，我们却还可以从不正确理论的夹缝中去看出一一些当时存在的事实，根据这些事实，作出我们自己的看法。譬如，明沈宠绥的度曲须知，本身是一部很好的书，它给予我们不少有关昆曲的技术知识。但其中也曾有很多遍幅来强调学习与坚守闭口韵的重要性。他这一点理论，一方面固然容易引使读者成为与他一样的闭口韵的顽强保守者；但在另一方面，他那样有力地维护闭口韵，却也暗示我们闭口韵在当时流行的语言中和昆曲的唱法中已在如何受到淘汰的这一事实，而使我们觉得，再没有加以保守的必要。又如有些保守的乐律理论家在一方面承认同度、八度、四度、五度为相和的音程之时，另一方面也着力于排斥三度、六度、以为不是相和的音程；但他们的用力排斥，却正告诉了我们，他们所排斥的东西之正如何有力地存在的事实。文献无论对的、错的、正的、反的、首要的、次要的，总多少有些用处，只看我们如何批判对待、区别运用罢了。研究音乐者，往往仅限于注意音乐的专著。那范围太窄，文、史、哲、音韵、考古……等等东西，都可能与我们有关。譬如，在文学中汉以来的赋吧。在那些我们所不熟悉的古怪文章里面，就有着我们所需要的东西。公元第一世纪后半傅毅所写的舞赋中有“眄般鼓则腾清眸，吐哇咬则发皓齿”，从这，我们就可看出，那舞者是不戴面具的，是有面部表情的。这对我们在研究到唐代歌舞及宋后戏曲

音乐中戴假面具与不戴假面具在表达上所产生的不同效果的问题之时，是有益处的。实物和文献虽然重要，但更重要的还是实践。我们所以如此说，第一，因为不通过实践，不大容易产生正确的理论。古人的著作，有很多成功的，大都有着实践为背景；也有不少是失败的，则往往是脱离了实践的主观空想。脱离了经济基础，生活环境的对一种音乐的估价，脱离了乐器上的具体应用的乐律繁琐推算，脱离了具体曲调与奏唱技术的宫调理论和作曲理论等等，已是我们今天所很容易看见的某些古人的失败经验了。自明至清，为数不少的乐律著作，在当时的作者，不是几乎人人以为自己“独特”的见解，应该成为“指导理论”，企图用以否定所有其余的不同理论，想说服大众去遵从他们的一家之言么？结果如何？人们很少在实践方面理会过它们。到了今天，它们等于废品，只能使我们在图书馆的书架上聊备一格，以备万一有用而已！理论不能是主观的空谈，而应该是客观事物的抽象的概括。好多古人的主观空想即使再加上更多古人的主观空想，也不能成为对客观的真实反映；若不从实践出发，而专靠古人的话，作为自己的论证，表面上虽然见得是引经据典，“有根有据”，实际上却还是一个绝无可靠的根据。只有新社会才能给我们便于实践的机会，我们重视这些机会，正可以使我们在民族音乐研究的任何方面——包括戏曲音乐的方面在内，有更多抽引出正确理论来的可能。试举几个浅显的，实践决定理论的例子吧。譬如过去有些西方人士研究中国音乐，他们在实践不多，就急性提出理论来的时候，他们所提的理论，往往与事实不符，而没有用处的。例如，他们说，中国音乐的特点，在其音阶之为五声音阶。这一理论，光昆曲中无数由七音阶构成的北曲旋律之存在，就否定了它：中国各地大量同由五声音阶构成，但各有不同特点的民歌之存在又否定了它；由五声音阶构成的民歌，大量在中国以外的其它各国的存在，也否定了五声音阶之所以作为中国音乐的特性。例如，

他们又说，中国的和弦。是与琵琶的空弦定音一样，是由 $\dot{5} - \dot{1} - \dot{2} - \dot{5}$ 四音中的 $\dot{5} - \dot{1} - \dot{2}$ 三音构成。这一理论。至少已被两种实践中的经验所否定。其一是：民间器乐合奏和有器乐伴奏的声乐歌唱中，器乐与器乐和器乐与声乐间三度与六度音程之大量被常用。其二是：琵琶上 $\dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{5}$ 四音之同时出现，即“扫”的手法之应用，并没有丝毫追求和声效果的意味，倒是有着传达乐器效果的意味。龙船曲中以扫四条定弦来代表锣鼓谱中之“匡”字（即代表很多击乐器同时打下的符号）；琵琶曲奏毕时很多是用扫空弦作结，与合乐中常见的以锣音作结的情形相同，大套琵琶曲中往往在较后部分有一段或数段音乐，在进行之中，每拍第一音上一律用“扫”，这扫的手法随着旋律之进行逐拍均匀地连排下去，与有些管乐合奏乐段中常见的用锣、钹逐拍均匀地一路伴奏下去一样。从这些，就已可看出扫的目的不要求和声效果了。何况，在上述最常见的第三种连扫的情形之下，与里面中、老、缠三条弦上散声 $\dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{2}$ 相和的子弦上的音，绝少用空弦散音 $\dot{5}$ 音，而是普遍常用到音阶中的全部音度，而成为 $\dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad 3, \dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad 4, \dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad 6, \dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad 7$ ，等等的结合。若真承认琵琶用扫的手法所奏出的是和声的话，则除非也承认整个音阶中任何两音都能相合，整个音阶中的任一音都能与 $\dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{2}$ 三音相合。更何况琵琶上常用的有四调。除了上述 $\dot{5} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{5}$ “正调”定弦法以外，还有将空弦依次作为 $6 \quad 2 \quad 3 \quad 6, 2 \quad 5 \quad 6 \quad 2, 1 \quad 4 \quad 5 \quad 1$ 等三调，而这三调也各自常用到他们连扫的处理方法，这岂不几乎成了在整个音阶中任取四音都可相合了吗？像上述那样不符合真实，情况的所谓“理论”，只有根据实践，才能看出其为是或为非。所以，我倾向于将目前可能的实践视为最重要的资料，视为我们获得知识重要的来源。但所谓实践，不光是收集若干曲调，学会几类技术而已，除此之外，音乐与经济基础的关系，与自然和生活环境的关系，总之，所有空间上、时间上所可能与音乐有着关系的东

西，都应该是我们的兴趣所在。我们要重视所有的资料，尤其要重视通过实践所可得到的新资料。

认识了重视资料的问题之后，我们就应该想到如何重视资料的问题了。这里面有着采访、收集、整理、了解、运用等等方面。要运用资料，首先要了解资料，要有可以供给我们了解的资料，首先又必须有人投进收集、整理、索引等等的工作。有着这类工作的需要存在，我们便都有责任。关于资料工作的各方面，不是我做、就是你做，不是你做、就是我做。总之，为了对民族音乐很好的继承和发扬，这一神圣的、光荣的工作，必得要有人做，必得要有不少的人，在分工合作的关系之下，同时进行。

但有关民族音乐的资料工作，不是容易的；我们对之应有适当的估计，我觉得，有两种情形，使这工作成为不很简单：

第一、因为中国地区大、民族多、历史久，所以资料特别丰富，个别资料与个别资料之间的关系特别复杂——比之欧洲英、法、德、意等国文化比较发达的国家，讲地域面积，若我们的面积平均作为他们的2.5倍的话，讲有文字记载的历史的长短，若我们的历史，平均作为他们历史的四倍的话，则 $4 \times 2.5 = 100$ 就是说，我们的资料，在多少上，可能会相当于他们资料的100倍左右。也就是说，对有关某一问题的资料，在他们若用一倍工夫可能整理好，我们就得用100倍的人力才能整理到与他们一样的程度。而况，这里所谈，还仅仅为了便利，用的是算术级数，那实际是不会精确的。资料之间常有着错综复杂的相互关系；范围愈大，相关的因素越多，其关系也就越为复杂。这究竟应该是几何级数的关系，还应该是数学中间的“组合”关系，我不容易清楚想象，也计算不出精确的数字来；只觉得，无论如何，不能是一个简单的算术级数的关系而已。资料多，工作多，是一个方面。

第二，在长期的封建时代和百多年半封建、半殖民主义的时代以后，我们的资料工作特别落后；可以说，还是接近等于零

——人家有关民族音乐不多的一些资料，非但已经大部分到手，而且已经整理，出版；非但已经整理、出版，而且已有索引、字典等的工具书与之配合。我们呢，一切都还只从1949年解放之时起，才有刚刚开头的机会；换句话说，我们今天一切还都是从头做起。

但事情愈难，我们就愈有信心，愈有更大的毅力。今天不易急性解决的问题。若我们能踏踏实实，从重视资料做起，我们一定能逐一更好的解决。我们解决问题所需要的根据资料愈多，这问题在世界上就可能愈有代表性而愈有价值。我们加倍努力，无论如何，是十分值的。

所以，我甚至认为，在今天的情况之下，资料事大，理论事小；实践事大，多写少写几篇专题论文的事小；抢救资料事大，认定一两个重点专题进行深入研究事小。关于资料，我心中有着千言万语，今天不由自主的乘此机会冒出来了。但无论如何，戏曲音乐中间，也存在着资料问题。对这问题，我们大家更多考虑一下，从关心国家的文化事业一点来说，也是应该的。

七、戏曲音乐与具体生活条件之关系

因为参加这次座谈会的同志，是从各个不同的地区来的，所以，我愿意将这几年来自己所曾引起疑问的有关不同生活条件之下推行民族音乐的方式的问题。提出来与大家共同考虑一下。

譬如，关于乐队的组织，三五年前，就有人提出如何组织一个典型乐队的问题，希望得到解答。当时我觉得，定出一个抽象而一般的乐队组织的模范典型，用处是不大的。弄得不好，甚至是会产生消极作用的。当然，解放以来，各地音乐活动，轰轰烈烈；在这里面无论是合奏乐队、伴奏乐队，无论在组织上、在表达内容上、在演奏技术上，都有很大的提高，这是值得我们大家高兴，而且要共同努力，加以巩固和发扬的。在北京、上海等大都市区有几个大型乐队出现，它们的组织特别完备，技术水平都相当的高，它们在丰富人民的音乐生活上，在全国范围内，有着

极大的贡献。我们为了这些乐队而高兴；有它们的存在，也是我们今天所引以为骄傲的许多好事中之一。这样的乐队，还要继续努力地发展下去，那是没有疑问的。问题是在其它地区，在学习他们优秀经验的同时，是否适于套取他们的组织形式。在过去，我个人只认为，定出一个抽象而一般性的乐队组织规模，供给各地照样组织是不宜的。从过去历史的发展而言，从今天各地民间所实际存在的情况而言，乐队的组织形式，是“百花齐放”是随时改变的。而不是“千篇一律”、“一成不变”的。民间有各式各样的管乐队、弦乐队，兼用击乐器的乐队等等；而且同是管乐队或弦乐队等等，它们彼此之间，所用人数和所用乐器种类及件数也都不一样；在解放以后，这类民间乐队，也各自有着它自己的发展道路，并不是完全“墨守成规”。那时候，我只认为，这里面有着道理，不宜勉强使之统一；但说不出任何理由来。1956年从湖南采访了民间音乐回来，我就初步看出了一些道理。这个道理就是说，各地区的乐队组织，不宜于超出当地经济基础所要求的范围以外。譬如，就湖南有些地区来说吧。有些较大的都市，只有几个舞台，能包含的听众人数，一般是500人左右；售票价格，一般座位，是一、二角钱，少数特别好的座位，才三四角钱；演员每月收入，名角是一百元左右，不重要的角色，好象最低只有一二十元左右。但这样刚是符合于当地人民的客观要求，刚有足够人数的听众来看而又不致过于拥挤。在这种情形之下，若盲目扩大乐队组织，则其所需乐池的面积，势必要与听众争座位，其所需乐队的维持费，势必又要与演员分收入；而以乐队所起的作用，来和它所费的物力相比，则在这些地区的听众间，我相信，是会觉得得不偿失的。还有一个例子，去年年底有一位同志，在一个少数民族地区做了一个时期的调查工作回来，他告诉我当地民族音乐的工作情形，并且告诉他自己的看法。情形大约是如此，那个少数民族地区中间有一个县，县里只有一个非

正式的表演场所（可能是县署大礼堂）：那里的少数民族是很喜欢他们自己的音乐的，那里流行的音乐形式有几十种；他们平时是习惯于用几种音乐在一个晚会中先后演出的，听众也是爱听这样带有综合性的不同节目的。但据说，那里有一个负责文艺活动的单位，却正计划组织一个专业的京剧团，想以此作为那里文艺活动的重点。那位调查回来的同志，对这样的处理办法，很不赞成。我没有调查，没有表示意见的权利。但那位同志所讲的情形，若是全面准确的话，则我也一定要成为他的意见的支持者。若当地的确存有若干种当地人民所喜爱的音乐的话，则我们的责任，就首先应该提高他们的积极性，帮助他们在自己原有的基础上作进一步的发展。若那里真只有一所非正式的演出场所，不能天天演出的话，则在一定的空间限制之下，一朵花的独开，将占去好多别的花开放的机会，这样，就效果而言，就是对别的花不加培植，也就是对别的花的一种摧残。这样办，我们是无论如何，不能予以同意的。当然对于这类事情，可能会有两种不同的看法；重视当地客观环境，可能会被有些人视为保守，作突然的改变，可能会被有些人视为先进。但我则赞成结合地方具体的条件，以为脱离这个，就会或多或少地带有主观性。

今天就讲到这里。想到什么，就谈什么，很乱。为自己的思想水平和业务水平所限，自己明知道有很多讲得不对的地方，但从自己这时候的水平，还看不到，则只有请大家纠正了。

①论语：“乡人傺，朝服而立于阼阶”。

②参看王世襄所写的般鼓舞（人民音乐）；冯汉骥所写的论盘舞（文物参考资料）。

③集韵，“哇咬，淫声”；按古代文人所谓“淫声”常是指好听的民间音乐或艺术音乐而言，并不一定是黄色音乐。

④有下阕，音调同，从略。

摘自《戏曲研究》1957年第四期

本文系何为同志在河北省易县西陵《全国戏曲史，志，论讲习会》上的讲话记录稿，由本编辑部安淑芝，魏冠儒，宋启龙同志根据一九八五年四月十五日的录音整理，后经何为同志过目后略加修改，我们在此发表出来，供同志们参考。

编 者

戏曲音乐的声腔分类

何 为

记录整理：安述芝，宋启龙，魏冠儒，

前 言

戏曲音乐包括声乐和器乐，声乐是主要部分。研究戏曲音乐，如果从声腔入手，对声腔有一个比较充分的了解，这就把握了戏曲音乐中的主要部分。我今天讲的问题，就是关于戏曲声腔分类问题。声腔的分类，有两个方面，一个是纵的方面，就是从戏曲声腔的发展来看，怎样把它划分为几个历史阶段，对它进行历史分析。从横的方面来讲，这么多的剧种，在声腔上可以归纳成几种类型，籍此对它们进行分类。把这纵横两方面综合起来，又可以从结构形式与结构方法上进行分类，从而，使我们能窥见戏曲音乐的全貌。

我们对声腔一词的概念应作怎样的理解呢？声腔这个词用得很多，但我感到用得较乱，常有人把声腔同唱腔这两个词混淆。有的演员说我的声腔如何如何，这就用得不对，确切地说应是唱腔如何。有的评论家写文章，说某一人创造了丑角的声

腔，也犯了同样的毛病，确切地说是他创造了丑角的唱腔。声腔同唱腔这两个词即有联系又有区别。声腔是什么呢？如果给他下定义的话，就是由某一地区形成的具有浓厚地方性色彩的曲调群，这一群曲调具有共同的风格特征。如果要给声腔这一概念下定义的话，我以为应是这样。我在这里还要解释一下，声和腔本是两个词，这两个词是同义词。在古代汉语里，是把声同音这两个词相区别的，由人声唱出来的叫声，而器乐奏出来的叫“音”，因此声是指人声唱出来的曲调。而人声唱出来的曲调，它往往由于地域的，语言的原因，以及生活习俗，文化传统等等原因，而又带有某个地区的特点。春秋时代的所谓郑声，卫声，就是产生流行于郑国，卫国的歌曲。那么腔是什么呢？腔也是由人声唱出来的曲调，叫腔调。如这个人唱歌唱得好叫有腔有调，那个人唱歌唱的不好叫没腔没调，或是叫荒腔荒调。腔是指曲调，因此在古代也常常用腔这个词表示某一地区所流行的歌曲。比如在我们历史上的海盐腔，余姚腔，这个腔就是流行在海盐或是余姚一带的歌曲。声和腔两词都是指戏曲里的歌曲。戏曲音乐的盛衰常常是由于声腔的盛衰而引起的，近代的一些戏曲史家，为了说明这个历史现象，就使用了声腔一词。过去这个词大家都在用，但从来没有严格的定义。但我认为即然这个词使用这样久，总有一定的内涵。我们应用科学定义给它限制住，不能滥作解释或运用。

一、戏曲声腔的历史发展

声腔的发展是决定戏曲兴衰的一个关键。历史上有的剧种兴起了，有的剧种衰亡了，主要的是声腔的兴衰。在历史上还有这样一个现象，有许多文字记载的东西，如传奇剧本，它本身是没有声腔的，同一个剧本可以用不同声腔来演唱。同一个剧本通过不同声腔演唱起来，在艺术上具有不同的风格。声腔的兴衰和发展，往往是对剧种兴衰起决定作用的因素。一部戏曲

史，也可以说是声腔的发展史。

戏曲艺术从八百年前形成到现在，发展出这么多剧种来，主要在于声腔的演变发展。如果我们把这种发展划分几个历史阶段，从这几个历史阶段中可以看出它们发展变化的脉络。戏曲从形成算起，截止到解放前，我认为基本上可以划分为四个历史阶段。第一阶段，南北曲时期，第二阶段，昆山腔弋阳腔时期，第三阶段，梆子、皮黄时期，第四阶段，民间小戏普遍兴起时期。下面我们来分别论述。

1、南北曲时期

所谓南北曲，是南曲和北曲的合称。北曲是元代杂剧所用的音乐，南曲，是南宋时形成的南戏所用的曲调。这两种音乐，一个流行在北方，一个流行在南方，它们具有不同风格。北曲和南曲是从哪里来的呢？它们都是中国传统音乐文化发展的结果。

北曲直接来源于诸宫调，但是它里面包含了其它的东西，如唐宋大曲，宋词、鼓子词、唱赚等等。诸宫调是流行于宋，金两代的一种说唱艺术，这种说唱艺术是把许多曲调组织起来，演唱一个情节复杂人物众多的故事，比如《西厢记》最初是用诸宫调演唱的。诸宫调、再加上唐宋以来各种传统乐曲，并且还包括少数民族音乐，就形成北曲。

南曲来源于南方的民歌小调。因为南戏起源于民间歌舞，因此它的音乐最先是当地流行的民歌小调，后来逐渐吸收别的成分，如宋词、诸宫调唐宋大曲、唱赚等等。

这两支戏曲声腔，有不同的来源，也经历了不同的发展道路。说也奇怪，从那时起，这两种来源，途径、一直左右着中国戏曲的发展，以后许多戏曲声腔，戏曲剧种的出现，往往离不开这两个来源。

说到它们的来源，是因为这与它们各自特点很有关系。比如，当时以北曲演唱的杂剧，是怎样的一种演出形式呢？这演出形

式很奇怪，它只有一个人能唱，别的角色统统不唱，叫作一人主唱。如很有名的《窦娥冤》，只有窦娥唱，其余角色不唱。《汉宫秋》只有汉元帝唱到底，王昭君不唱。《望江亭》只有谭记儿唱，白士中不唱。它为什么会是这样一种形式呢？这就是由诸宫调演变而来的。诸宫调是说唱，是由一个艺人坐在那里唱；元杂剧是一种舞台表演，但它的唱还是保持了诸宫调的说唱形态。这种独特的演出形式，今天我们看起来很幼稚，但从另一方面来看，在当时历史条件下为了保持艺术上的平衡，它又不得不采取这种方式。因为诸宫调的演唱艺术水平很高，从声乐艺术上讲，诸宫调的艺人都是出色的歌唱家。否则，那一大本唱曲是唱不下来的，勉强能唱，也吸引不了观众。这样的演员到了舞台上可以充分发挥演唱特长，但另外角色如丑角等，他们却不善于演唱。他们有的翻打好，有的插科打诨有本事，于是就在这些方面发挥特长，而不让不高明的唱破坏主要演员的唱。但南曲情况不一样，它从民间歌舞发展起来，南曲艺人没有北曲艺人歌唱水平那么高，但它却有这样一个特点、生、旦、净、丑都可以唱。有的唱可以起插科打诨的作用，如《杀狗记》中王大姑的演唱十分诙谐。南曲的演唱形式非常活泼，可以说是不拘一格的，有两个角色甚至三个角色的对唱，也可以有众人的合唱，南曲歌唱水平虽然不高，但手法有艺术性，读一读南曲剧本可以看出。

这两种声腔，各有不同的风格，这形成了南北曲之间的界线。这种界线一直到现在，在南方的民歌同北方的民歌之间还是可以看得出来。区别在哪里呢？首先南曲用的是五声音阶，北曲用的是七声音阶，所谓五声即 1 2 3 5 6，七声音阶是 1 2 3 4 5 6 7，古代把这五声叫宫、商、角、徵、羽。五声音阶没有 4、7，七声音阶除宫、商角、徵、羽外还有变宫，变徵，变徵是[#]4，变宫是现在的 7。北曲多了这两个变音，曲调色彩大不一样。南曲比较委婉柔和，北曲高亢激越，谓燕赵多慷慨悲歌之士即指

此。历史上说燕太子丹送荆轲过易水，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，使人垂泪涕泣。南方音乐同北方音乐在风格上的区别，基础是在于音阶的不同。除此之外，南曲曲调较柔和，旋律进行以级进、小跳居多，因此柔和。相反，北曲大跳多，大跳则刚强。南曲唱词安排较疏，一字唱出延长好几拍，即所谓“一字延至数息”。但北曲恰恰相反，字多声少，唱词安排较紧，古人讲“南曲声情多而词情少”，北曲“词情多而声情少”。还有是同伴奏乐器有关，南曲用笛箫伴奏，而北曲用弦索伴奏，即三弦，琵琶等。笛箫吹出的乐声柔和，弹拨之声富跳跃性，特别是琵琶三弦弹出声音节奏感非常强，所以听北曲和南曲有不同感觉。明代徐谓在《南词录叙》中说：“听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志”，而“南曲则纤徐绵渺，流丽婉转，使人飘飘然丧其所守而不自觉，信南方之柔媚也”。南曲妩媚，北曲有一种战斗气息。

另外，从艺术水平上看南北曲也不一样，北曲大大高于南曲，北曲不仅歌唱水平高，形式也比较严谨、成熟。南曲虽然具有较灵活的特点，相对地说南曲形式上不严谨，艺术上欠成熟。北曲的宫调限制非常严格，而南曲不拘宫调。北曲一折戏十几个曲牌或几十个曲牌只能用一个宫调，而南曲一折戏几十个曲牌无所谓宫调。无论从音乐上从文学上来看，对宫调的运用讲究不讲究，这是一个衡量艺术水平高下的尺度。因此，过去南曲被古人用这两句话加以形容，“不叶宫调，亦罕节奏”。北曲所有曲牌每个曲牌都有一个宫调，比如这个曲牌属于南吕宫，那个曲牌属于中吕宫，这两个曲牌就不能混用，因为它们宫调不同。因此北曲一套曲子必须用一个宫调。南曲所有曲牌都没有宫调，都没有标明是什么宫调，因此人们把它叫做“不叶宫调”。所谓“亦罕节奏”，就是平仄韵的运用上，南曲更多地带有民间的特点，不像北曲的音韵节奏那样讲究。因为在水平上南曲不如北曲，所以在—

个很长的时间里，南曲发展是缓慢的，而北曲在一出现时就比较成熟。

起先，南曲在南方，北曲在北方，互不来往。这是因为南宋和北方金相对峙，后来蒙古灭金，又是南宋与元对峙。1275年忽必烈统一中国，南方北方才有来往，北方杂剧南下到杭州扬州一带，南曲也传到北方来，有了交流，也有了竞争。这种竞争开始对南曲是很不利的，南曲无论从哪方面说都比不上北曲，，在一段时间里处于劣势，被北曲所压制。但南曲有一个长处，因为它比较不成熟，形式不严谨，因此善于吸收北曲的长处，结果南曲发展有越来越兴旺的势头，而北曲形式严谨却趋于凝固，不大容易吸收新的东西，因而也就不易发展了。在新的历史时期，元末明初之际，南曲兴旺，北曲反而衰落了。当然，北曲的衰落和南曲的兴起还有另外的几个原因。

2、昆山腔弋阳腔时期

北曲衰落而南曲兴起，有艺术本身的原因，也有社会的原因。到了明代，为什么人们忽然不喜欢北曲而喜欢南曲呢？其中第一个原因是由于民族情绪。元朝的政权是一个民族压迫的政权，元朝的统治是黑暗的，这个政权对汉族的压迫，特别对南方它统治下的汉族人民的压迫非常残酷。朱元璋的起义是农民矛盾发展的结果。明朝的建立，是以汉族农民为主体起义队伍推翻元王朝的统治，汉族人民特别是南方汉族人民扬眉吐气，这种情绪反映到文化上是对北曲的排斥。明代人有一种错觉，既然元朝是不好的，因此元朝所带来的东西也是不好的，他们把北曲看成是胡乐，是北方夷狄的伪造，不是中国的声音，只有南曲才是真正代表中国的声音，因而造成他们崇尚南曲，疏远北曲。还有一个原因，元王朝统治时，生产遭到很大破坏，蒙古族在经济文化上都是比较落后的。明朝建立之后，在农业上得到恢复，经济上有很大发展，到明代中叶时，社会相对安定，人民生活也好起来，即所

谓太平盛世。在太平盛世，人们喜欢抒情柔和的声音，对于那些激昂强烈的声音比较疏远。南曲的兴起，也是适应了这个时代的要求，是与这时社会风气，时代的审美好尚和时代相应的，因此，南曲发展起来了。

南曲兴盛的标志是在南方各地发展出了四大声腔，即：海盐腔、余姚腔、昆山腔、弋阳腔。这四种声腔的出现，都是南曲流传到各地后，同各地语言和民间音乐相结合所产生的结果。这四大声腔所唱的曲牌、牌名都是相同的，但是各地所用的语言不同，又因为同当地民间音乐结合起来，同一曲牌，四种声腔唱出来是四种不同的曲调。但在这四种声腔里，有的声腔比较相近，有的比较远一些，比如说昆山腔同海盐腔就相近，因地域相隔很近，一个是在江苏苏州，一个是在浙江海盐，语言又同属吴语系统。弋阳腔情况就不一样，语言上距离很大，在风格特点上同海盐腔，昆山腔相距就远一些。关于余姚腔情况我们现在没有更多的资料来说明它，因为仅仅是从史料上看到，在当时四大声腔中有余姚腔的记载，但具体情况我们了解不多。在四大声腔里，海盐腔发展是最充分的，在艺术上是最高的，可以说是南曲的一个代表。明朝人何良俊讲过：“近日多尚海盐南曲，士夫稟心房之精，从婉变之习者。风靡如一。甚者北人也移而耽之”这个话的意思是说，现在人们都崇尚南曲，海盐腔盛兴到什么程度呢？就是北方人也都爱好它。明朝还有一个叫顾启元的写过史料笔记《客座赘语》，其中讲到万历前公侯以及士大夫等举行宴会时，一定要唱海盐腔。从明代小说《金瓶梅词话》里也可以看到很多关于海盐腔演出的记载。这都说明海盐腔在南方盛行。但是，现在关于海盐腔的音乐，资料无法找到。汤显祖曾讲过海盐腔的特点是“体局静好”，我们可以想象它同昆山腔很相近。在当时四大声腔的竞争中，海盐腔同余姚腔逐渐从历史上消失了，而后起的昆山腔崛起了，在竞争中为胜利者。而弋阳腔有自己独有的、别的声腔不能取代的特点，

所以弋阳腔在竞争中没有被淘汰。

为什么后来的昆山腔能够战胜海盐腔呢？这里有一个很重要的原因，就是昆山腔在历史上进行过一次划时代的艺术革新，出现了一位改革家魏良辅，他所进行的改革把昆山腔的艺术水平提到一个新的高度，促进了昆山腔的发展。魏良辅是位歌唱家，原来是学北曲的，他感到南曲演唱上简陋，水平太低，立志改革南曲。他学过北曲，北曲的演唱技巧他掌握了，因此有可能把北曲的演唱技巧运用过来，用于提高南曲演唱水平。他吸收北曲的演唱技巧，不是原封照搬，而是按南曲的风格特点运用。在接受北曲演唱技巧的同时也吸收海盐腔的长处。魏良辅所改革的南曲很注意声乐技巧的发挥，一是字音按南曲字音，不同字音，用不同的演唱法。他把字音分解成字头、字腹、字尾，他是按拼音原理把字分成三节，但这三节不能很生硬，而要运用得很自然，有区分而又没有界线。他在声音气息的运用上提出了要使声音发自丹田以下，声音发出时气息运用很匀，所以后人形容他演唱时“转音若丝”，“气无烟火”，“启口弇园”，收音纯细”。他曾讲过，听人唱歌，不要嗓音好就拍手叫好，这话很有道理。唱歌面红耳赤青筋暴露那不是正确的演唱方法。从后人对他的描述里可以看出他的演唱技巧是很高明的。他周围还有一批人，有的是他的学生，有的是他的同道，有的是吹箫的，有的是吹笛子的，有的是著名曲师，用现在话说是一个艺术集团，从事艺术实验。他们也有顾问，这顾问是对戏曲有研究的行家，魏良辅每创作一首新的曲子，一定要请老曲家鉴定一下，老曲家点头说好就肯定下来了，摇头说不行，再继续加工，这个过程对我们还是有启发的。魏良辅不是戏曲演员，是搞清唱的，他的改革是从清唱入手的，清唱有一个好处是对字音对声音的运用特别讲究。魏良辅讲清唱又叫坐冷板凳，全不象在剧场可以借锣鼓之势，它在演唱上要求更严格，有一点小毛病便听得出来。魏良

辅改革之后，有一位剧作家叫梁辰渔，专用魏良辅革新的昆山腔写了一个传奇剧本《浣纱记》，演出后很为哄动，后来一些剧作家都按照昆山腔的格律来写剧本，以前的剧本也都改用昆山腔演唱，大大发展了昆山腔。

由于艺术上全面发展，形成了昆山腔珍贵的艺术传统。比如演唱艺术，昆曲的演唱水平最高，现在午台生、旦、净、丑用各种音色所创造的不同行当的唱法，是从昆山腔这儿来的，这对中国戏曲发展影响很大。为什么京剧花脸好听，梆子花脸不好听，因为京剧花脸唱法学的昆曲。除唱法之外，昆山腔的乐队伴奏形成了一个完整的東西，我们知道北曲伴奏是弦索（弹拨乐器），南曲伴奏是笛箫，到昆山腔时代它把这两者结合起来，形成了一个较完整的民族管弦乐队。再加上昆山腔在表演上有很多新东西，经过很多年的发展，在舞蹈身段上积累了很多财富。在现在舞台上仍可看到，昆曲身段最漂亮。现在许多剧种请昆曲老师教身段。昆山腔的出现，特别是经过魏良辅改革后的昆山腔，标志着中国戏曲艺术的高峰。除此之外，昆山腔还把北曲和南曲溶合起来。进入明代北曲不是逐渐消亡了吗？作为一个剧种北曲是消亡了，但作为一个声腔来说，北曲没有消亡，北曲的遗产保存在昆山腔里，因昆山腔容纳了很多北曲的东西。北曲从元代末年开始就被南曲所吸收，但到昆山腔时是一个集大成，它把北曲的精华统统吸收过来。昆山腔舞台上保存了北曲好多精彩剧目，比如《单刀会》、《疯僧扫秦》，都是北曲的东西。此外，在南曲传奇里，有很多以北曲演唱的折子。传奇所用的曲调本来纯为南曲，到后来逐渐在南曲传奇里有演唱北曲的折子，而北曲折子往往又因南曲风格上的差异，而有一种特殊的戏剧效果。如《长生殿》，从第一折到第九折都是写的唐明皇跟杨贵妃之间的爱情与杨氏姊妹的骄纵，这些场面都是用南曲演唱；而第十折《酒楼》郭子仪出场，为了突出郭子仪的形象，以区别杨氏姊

妹，这一折全用北曲。前九折看杨氏姊妹那种娇奢淫逸的事觉得很憋气，到第十折改唱北曲，情绪立即振奋起来。还有一折戏叫《絮阁》，唐明皇自从有了杨贵妃就把原先宠爱的梅妃抛在一边，这一天，忽然又想起梅妃，在西阁与梅妃相会。但这件事又被杨贵妃知道了，她找上门来大闹一场。这折戏在曲调上是南曲北曲兼用的，可以看到这样一个特点，凡是杨贵妃所唱都唱北曲，唐明皇、高力士、永新等人都唱南曲。为什么要这样处理呢？它是用北曲表现杨贵妃的泼辣、骄横，用南曲要表现唐、高、永新等人的委曲求全。把南北曲溶合在一起，自由运用，达到某种戏剧表现，这在昆山腔里运用的很成熟。

〔昆山腔在艺术上的成就和所达到的水平，不是昆山腔一个声腔的积累，而是把我们中国戏曲从形成以来所有的艺术技巧都集和起来，它是一个集大成者。〕在很长一段历史时期里，昆山腔（又叫昆曲），它是中国戏曲的代表。代表了中国戏曲的最高水平，这一种声腔，它能够战胜其它的声腔，这不是偶然的。声腔和声腔，剧种和剧种之间的竞争，无非是艺术上的竞争。谁的艺术发展得高，谁就站得住。如果本来是很高的，却被别人超过了你，你就要被压下去。昆山腔和海盐腔在风格上很相近的，昆山腔超过了它，海盐腔的很多优点都被昆山腔吸收进来，海盐腔还有什么存在的必要呢？尽管海盐腔曾经是南曲的代表，但到后来也消失了。

从艺术水平上讲，弋阳腔和昆山腔是无法相比的。昆山腔细腻、雅致，而弋阳腔比较粗糙，或者说是粗线条的。弋阳腔为什么能存在下去，没有被昆山腔所淘汰呢？弋阳腔的确是有昆山腔不能代替的特点。它是一种灵活多变，适应性很强的声腔。弋阳腔的演出形式是没有管弦乐器伴奏，干唱，有人声帮腔，用锣鼓击节。这样一种演出形式为什么能够与昆山腔竞争呢？因为它在艺术上有这样几个特点：第一是“向无曲谱，只沿土俗”。昆山

腔是有曲谱，按曲谱演唱的。弋阳腔没有曲谱，只沿土俗，这土俗两个字里就大有文章。第二是弋阳腔可以“错用乡语”，“改调歌之”。在演出传奇剧本时，它可以把当地一些土语的词汇掺杂进来。因为加入了“乡语”，原来南曲的曲牌到了弋阳腔，它就可以“改调歌之”，把原来的曲调用这个地方的方言演唱。把这些方言，土语加进来之后，在曲调上必然发生变化，于是就形成“改调歌之”的特点。这就使得弋阳腔的适应性很强，它所到之处，可以和当地的方言土语相结合，从而繁衍出许多分支出来。

弋阳腔是有很多分支的，我们现在所讲的弋阳腔，已经不是江西弋阳这一个地方的声腔了。我们通常所讲的，往往是弋阳腔这样一个系统。由于弋阳腔所到之处能和当地方言土语相结合，从而演变成新的地方声腔，这就是后来的乐平腔，四平腔，义乌腔，徽洲腔，青阳腔等等，形成了众多的戏曲声腔。弋阳本地地道的弋阳腔不复存在了，而变成乐平、四平、徽洲、义乌等等声腔。

我们讲弋阳腔通常总是意味着弋阳系统的一大批声腔。因为它们是从弋阳腔繁衍出来的，而且具有弋阳腔在艺术形式上的基本特征，这基本特征就是徒歌、帮腔、锣鼓伴奏。这一个声腔由于它的适应性强，群众性广泛，有昆山腔所不及的优点。如果说欣赏昆山腔需要有一定的艺术修养的话，弋阳腔一般没有文化的人都能欣赏。由于群众性广，艺术形式又比较自由，就推动了弋阳腔更大的发展。

从形式上看，弋阳腔和昆山腔有很多不同点。即以宫调而论，昆山腔对宫调的运用既似北曲的严格，又比北曲灵活。北曲是一套曲子只限用一个宫调而昆山腔一套曲子可以用两个到三个宫调。但是弋阳腔始终保持了南曲“不叶宫调”的特点，弋阳腔组织曲调的方法没有宫调这样一个概念。因为北曲的宫调运用最严，昆山腔引用北曲的时候，也仍然按北曲的规范，一套曲子只用

一个宫调。但是到了弋阳腔根本没有这样的概念，弋阳腔引用北曲时，根本不讲什么宫调，我们打开弋阳腔剧本来看，它在一折戏里所用的几支北曲曲牌往往是属于不同宫调的，但弋阳腔硬是把它用在一起了。

另外，不论北曲也好，昆曲也好，在一套曲子里，曲牌怎样排列，按什么次序，大体上是一定的。因为曲牌各有不同的板式，有散板的，三眼板的，一眼板的，还有流水板的等等。曲牌的排列跟节奏的变化很有关系，通常总是慢速板式的曲调在前，快速曲调的板式在后。这在北曲和昆曲是比较严格的，而弋阳腔就不这么严格了。

弋阳腔在曲调的运用上还有这样的特点：当地民歌、小调大量涌入弋阳腔。而弋阳腔对它们的运用又有它的随意性。它前面是一个唱词比较典雅的曲牌，中间可以插一个词句非常通俗的民歌。甚至在有的时候，它一套曲子里面就是几首民歌，没有一支传统曲牌。这些都是弋阳腔的灵活性。

弋阳腔系统诸声腔还发展出了一个新的形式，这形式不同于曲牌，叫做“滚”后来有人把它叫做滚调，也有人叫它滚唱或滚白。这“滚”是个什么东西呢？曲牌是长短句，滚是上下句，或七言或五言，或四言，总之是上下对称的，在形式上是一种上下句。节奏上，滚往往是流水板。曲牌可以是三眼板，一眼板，滚是流水板。

这种滚起什么作用呢？它有两种用法，一种是插在曲牌中间，是曲牌的一种注解，比如《琵琶记》，赵五娘在思念蔡伯喈的时候，想起那一天和蔡伯喈在南浦送别的场面，曲词是“叹阳关声断，送别南浦”，为了解释曲牌的这一词句，就加进一段滚，词句正是：“渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”，把王维的《渭城曲》给加进来了。为什么要加这一段？是为加强情绪的渲染。它把这段曲词用比较通俗

的语言做一个注解，另外起到加强情绪的作用。

这是插在曲牌中间的。另外，也有在两支曲牌之间插上一大段滚，我们读剧本的时候可以看出来，通常一段唱词前面都要有一个鱼尾括号标明曲牌名，在用到滚的时候，鱼尾括号里面不是曲牌名，而是一个滚字。这个〔滚〕不是长短句，而是一个上下句。因为在滚这种形式里面有了上下句的运用，所以在弋阳腔里就出现了这样一种情形，叫做五言句或者七言句。

在传奇剧本里，人物上场都要唱引子。这引子是个曲牌，如果剧作家写这个引子的时候，用哪个曲牌做引子，他一定按这个曲牌的格式填词。但在弋阳腔里，有时它的引子不是按曲牌填词的，却标明了“七言句”或是“五言句”，做为上场引子用。

这些情况使弋阳腔在艺术形式上有很多新的变化，而这些变化是昆山腔所没有的，也是昆山腔所难以接受的。

因此弋阳腔、昆山腔同属南曲发展出来的两个声腔，它们在结构形式上都是用的曲牌联套体，但是两个声腔的发展道路不同，发展的结果不同。

昆山腔在艺术上提高了。而弋阳腔在声腔上繁衍出很多子孙来。这些子孙不仅仅是它的直接后裔即各地的高腔，而且运用上下句这种结构形式的声腔出现跟弋阳腔有很大的关系。弋阳腔在中国戏曲发展上的影响是很深刻的。虽然它在艺术上的成就不能和昆山腔相比，但它有自己的特点，在中国土地上影响非常之广。对中国戏曲的发展，对新的戏曲声腔的形成，给予了很大影响。

3、梆子、皮簧的兴起

梆子、皮簧跟昆山腔，弋阳腔相比是两种完全不同的声腔，无论在风格特征或艺术形式上都有不同的特点。

梆子声腔起源于北方。因为它是从民间兴起的，关于梆子声腔是怎么形成的，我们目前没有更多的资料。但从历史背景材料里，我们可以看出，梆子声腔是明代中叶开始孕育，到了清代以

后就迅速兴起。

它兴起的地区是在陕西和山西，因此在历史资料里把梆子最初也称为山陕梆子。明代中叶以后，山西、陕西一带的民歌比较发达，有些民歌流传的范围很广。到了明代中叶和末叶，看到在传奇剧本里面有这样的曲牌，叫做〔西秦腔二犯〕，这是史料里关于秦腔最早的记载。这时的西秦腔是做为一个曲牌出现的。我们从后来的剧本里也可以看出，所谓梆子腔最早也是唱曲牌的，这些曲牌都是民歌，小调。民歌、小调是如何演变成梆子系统的上下句的，留待后面再说。这支梆子声腔有这样的特点，风格上继承了北曲的遗风，高亢激越、管急弦繁，慷慨悲歌，这种声音在当时是一种新的声音。梆子出现的时候，被人们目为新声。

（清朝人刘献廷写的《广阳杂记》里有这样一段话：“秦优新声，又名乱弹者，其声甚散而哀。”）这说明了两点，一，它是一种新声，是跟昆曲相对而言的，二，是其声甚散而哀，是悲壮的。

这种声腔的兴起和历史上其它声腔的兴起很不相同，它是在一个动乱的年代兴起的。从明末开始，阶级矛盾的激化，明朝内部党争的激烈，一直到李自成的农民大起义，然后是明王朝被推翻，吴三桂引清兵入关，清兵又镇压了各族人民的反抗。梆子就是在这样的历史环境下兴起的，并且是作为昆曲的竞争者，挑战者出现的。

动乱的时代，需要有强烈的声音，人民的反抗斗争，需要有一种反映这种情绪的声音。梆子的风格特征正是和这样的时代要求，时代感情相适应的。如果说，昆山腔的兴起是在太平盛世，它以一唱三叹，婉丽、妩媚为特点，那么，这样的声音就不适应这样一个时代的感情了。梆子兴起后能很快地发展，影响非常大，是和这样一个时代有很大关系的。

有一个材料说，李自成攻占北京以后，手下人抓到陈圆圆，把她献给李自成。陈圆圆以善歌闻名，李自成让她唱一段听听。

她唱了一段昆曲。唱到一半。李自成不大耐烦，皱着眉头讲：“怎么相貌长得很好，唱起来却不耐听呢？”可能是昆曲的一唱三叹李自成接受不了。起义军其它农民也接受不了。李自成年中有一些陕西来的歌妓。李自成把她们叫来歌唱，她们唱得是西调，李自成一听就非常高兴，拍掌相和，周围的士兵，将领都跟着一起唱。据这一段描写讲，真是“繁音激楚热，耳酸心。”就是听了西调耳朵发热，心也酸。这个材料出在清朝人陆次云写的《圆圆传》里。这个史料是不是翔实，我们现在还不知道，陆次云写这篇小说主要是谴责吴三桂的，同时对李自成也有不正确的看法，有偏见。但至少他提供了一个材料引起我们的注意。不管陈圆圆的昆曲是在什么场合唱的，唱昆曲的人是否陈圆圆，起义军的农民听不惯昆曲这大概是事实。作家允许虚构，但这虚构是有根据的。相反，他们听到西调在感情上容易起共鸣。西调是否梆子，我们不得而知，但想必梆子和西调的风格是相近的，因为都是陕西的东西。

从这个记载看起来，这种高亢激越，慷慨悲歌的声音，在当时是比较激动人心的。特别是在起义军里。因此梆子在这个时候盛行不是偶然的，是有时代的原因的。

梆子声腔出现以后，它的影响很深远。这些影响表现在几方面。第一，它繁衍出了一系列的梆子剧种。第二，它流传到南方，影响了南方新的声腔的出现。第三，它在艺术形式上，实现了一次有划时代意义的变革，就是从长短句的曲牌过渡到唱上下句。也就是说在音乐形式上，从早先的曲牌联套体过渡到板式变化体。梆子声腔的出现，至少有这三点意义。

和梆子有密切关系的，南方也出现了一种新的声腔，就是皮簧。皮簧是两种声腔混合而成，一种叫西皮，一种叫二簧。西皮从哪里来的？是北方的梆子流传到南方以后演变的。二簧是哪里来的？是由南方弋阳腔系统的声腔演变出来的。西皮来源

于梆子大概没有什么争论。二簧的由来就有不同的争论了。有安徽说，湖北说，江西说，很难说谁是谁非，争论还可以继续下去。二簧的产生和弋阳腔有很大关系。为什么这么说呢？二簧有一种曲调叫“四平调”，它是从吹腔演变来的。我们把这种曲调一对照就可以看出，同一个材料，吹腔是用笛子喷呐伴奏，而四平调是用胡琴伴奏，仅仅是伴奏乐器的不同。由笛子喷呐伴奏到胡琴伴奏就是吹腔演变成四平调的过程。而吹腔又是从曲牌里演变出来的。我们现在看吹腔是上下句，这个上下句原来是曲牌里面的两个乐句，原来弋阳腔有一支叫四平腔，是用吹奏乐器伴奏的，它有支曲牌叫〔梧桐雨〕，这个曲牌有很多乐句，其中有两个乐句和吹腔相同。我又看到一个曲牌叫〔山坡羊〕，也有两个乐句和吹腔相同。从这个现象里，我们可以看到这样一种迹象，或者说是线索。原来吹腔旋律是某一些曲牌里面常常出现的旋律，后来这一种旋律从曲牌里分离出来独立地运用，于是就变成了吹腔。吹腔在浙江有些剧种里又叫它三五七，名称虽然不同，但旋律素材是一样的。三五七名称的由来，是因为这种曲调是由三个乐句组成，就是三字、五字、七字，吹腔的格式也是三字、五字、七字。三个长短不等的乐句，后来就变成了一对对称的上下句，三字和五字变成上句，七字变成下句。从这个变化，我们大体上可以看出长短句的曲牌是怎样过渡到七言体的上下句的。

昆曲、弋阳腔是唱曲牌的。到了梆子，皮簧就用慢板，原板等等名称了。这些板又是怎么来的？是由一对上下句演变出来的。这一对上下句的曲调，用二拍子来唱的，就是原板；用四拍子来唱就是慢板；把节奏打散了，就是散板。所有的板式，都是在一对上下句的基础上通过变奏的方法发展出来的。

变奏是音乐名词。什么叫变奏？一段曲调可以多次重复，每次重复都加以变化，这种方法就叫做变奏。怎样变化呢？第一，是旋律的变化，中国戏曲讲究依字行腔，字音不同腔就变了。因

字音不同而做旋律的变化，这是一种变奏形式。第二种变奏形式，是节奏的变化。原来两拍子的节奏的舒展，旋律上加上很多装饰，用土话来讲叫做加花，这是另一种变奏形式。还可以把它紧缩，本来是两拍子曲调，把它紧缩成一拍子的流水板，在这里面需要减掉很多音，这在中国传统叫做减字。旋律简化了，节奏急促了，这又是一种变奏方式，是节奏上的变化。还有一种是调式、调性上的变化。原来是用 $\dot{5}$ 2 弦唱的，把它改成 1 5 弦唱。或者，这个乐句本应结束在 1 音上，却把它结束在 5 音上。这样就构成调式上调性上的变化。

这种不同的变奏方式，它可以产生出许许多多新的曲调来。但是它的旋律素材就是一个，同一个旋律素材，通过不同变奏方式，可以演变成很多曲调。这样一来，就使得戏曲音乐发生了一次很深刻的变革。变革在什么地方呢？就是它的旋律素材很单纯。从南北曲到昆曲，组织曲调，运用曲调的方法是很复杂的，要把这一套音乐全部都掌握，需要背熟很多曲牌，而且必须要了解曲牌的不同宫调。但有了板式变化这个方法以后，问题就简单化了，不需要掌握那么些曲牌，只要掌握这个上下句的基本旋律素材就可以自由运用发展了。这就是它的单纯性、易解性和灵活性。这都是曲牌体所没有的。为什么说它易解性呢？因为音乐是听觉艺术，听觉艺术是要记忆的，而且需要反复的记忆。它不象视觉艺术，一眼看过去红的，黄的就能马上分辨。听觉艺术比较复杂，一件音乐作品应该使人容易记忆，不能听后面一句，前面的已经忘了。

曲牌体的弱点是旋律太复杂，不容易记忆。而上下句体比较容易记忆。再加上词句通俗易解，音调慷慨悲歌，这几个优点加在一起，就使梆子、皮簧以全新的姿态出现，很快在南方北方发展起来。

清代有一个思想家叫焦循，他对花部诸腔，就是梆子皮簧，

有这样的评价：“其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡。”这个评价可以说明，梆子、皮簧做为一个时代的 声音，它是具有代表意义的。

梆子、皮簧是以革新者的崭新姿态出现的，但是这个革新者还是从昆山腔、弋阳腔那里继承了艺术传统。没有这个艺术传统，它这个革新者也是不能出现的。在梆子、皮簧声腔以前，昆山腔和弋阳腔已经给它们准备了很充分的条件。这个条件就是它们积累了很丰富的艺术财富。

我们看一个很简单的事实。梆子、皮簧不是彻底抛弃了曲牌而唱上下句了吗？但它们又还离不开曲牌。人物上场要唱引子的话，还是要唱曲牌，唱个〔点降唇〕，或是〔粉蝶儿〕，或是其它什么曲牌。它表现特定戏剧场面，制造一定的舞台气氛，也需要用曲牌来表现。这些曲牌不是它自己发明的，而是从前辈昆山腔、弋阳腔那里继承来的。特别是昆山腔。

再说角色分行。我们知道民间小戏角色分行很简单，两小或者三小。生、旦、净、丑都发展起来，而且各有不同的发声方法，这从哪里来的？是从昆曲继承来的，不是梆子、皮簧自己重新创造的。在这一点上，京剧吸收得好一些，所以它的艺术成就高一些。尤其是花脸唱腔比较突出。京剧花脸的唱法吸收昆曲净角的阔口腔音。在这点上，其它梆子皮簧剧种则学习得不够，不好听，音质不美，缺乏艺术的表现力。

另外，梆子皮簧的各种形式，尽管名目繁多，叫法也不一样，但基本上不出这几类：三眼板、一眼板、流水板、散板。板式的运用一般是慢板在前面，中速的原板、二六放在慢板后面，快速的流水板又放在后面。它往往是这样一种顺序。这个艺术经验不是梆子、皮簧本身创造的。也是从昆曲那里继承来的，因为昆曲虽然在节奏形式方面是一支支曲牌联成一套。但是哪个在前，哪个在后也是按照这样一个节奏的变化。它总是慢板在前面，中

速一眼板在其次，快速的流水板在最后，一头一尾往往是散板起散板收。它的完整的套曲是这样的。梆子皮簧的完整唱腔，也是这样的规律。这不是凭空创造而是从前辈那里继承来的。

这告诉我们一个历史经验，任何一种新的艺术形式的创造，任何一种艺术上的革新，它都是建立在一定的传统基础之上。进行任何一项创作，都必须继承已有的传统。梆子、皮簧虽然是一种革新，但还是继承了昆山腔和弋阳腔的传统。离开了自己的传统进行新的艺术创造，那是不可能的。历史经验向我们说明了这样一条规律。

4、民间小戏普遍兴起

梆子、皮簧形成以后，使中国戏曲的面貌发生了很大变化。这个变化就是从此以后由民间小戏过渡到艺术上比较成熟比较完整的剧种的速度加快了。因此它影响了后一个时期的戏曲的发展。这是我们所要讲的第四个时期，民间小戏普遍兴起的时期。

近一两百年来，南北各地民间小戏普遍兴起，其范围之广，发展速度之快，是超过历史上任何一个时期的。为什么这样？我认为有两点原因。第一，随着生产和经济的发展，农民，城市手工业者对于文化上的需求越来越迫切；同时，人民群众在文化上的创造性也越来越充分地表现出来。这些民间小戏有这样的特点：在内容上往往是反映民间的生活片断、民间的生活故事。角色不多，情节也比较简单，但是生活气息非常浓厚。看了这样的戏，我们就好像看到一幅描绘当地风土人情的风俗画。在音乐上，它主要是两个来源，或者是当地的民歌小调，或者是流传于民间的说唱。花鼓戏、采茶戏、秧歌戏，这些剧种都是在这一时期兴起的。其中有一些剧种发展特别快，在不到一百年的时间里，它们从一个比较小的，比较幼稚的剧种，发展成为一个影响比较大，艺术上也比较成熟的剧种。比如说越剧，形成于浙江，成长在上海，还有北方的评戏，湖北的楚剧。

越剧的前身是“小歌班”，演《双看相》之类的小节目；楚剧前身是花鼓戏；评剧前身是莲花落。最初都是两小戏或三小戏，后来发展成角色行当比较齐全。越剧和评剧，一个在南方，一个在北方，都是影响比较大的，楚剧在湖北影响也是很大的，听说现在楚剧的观众超过了汉剧。这说明它发展的迅速，这是一。

第二、这些新兴的剧种，因为有昆山腔、弋阳腔所积累的经验，又有梆子、皮簧所积累的经验，因此给这些剧种的发展提供了更为有利的条件。

我们在历史上还可以看到这样一个特点，就是一个小的剧种，它的出现和发展都受到梆子、皮簧等大剧种的影响，从而加速它们的发展进程。以评剧的发展而论，它在艺术上的成长与河北梆子的影响是分不开的。不但学习河北梆子对于板式的运用方法，也学习了河北梆子那些伴奏形式，甚至于评戏的那些板式的名称都是用了河北梆子的。特别是在初期也把河北梆子的唱腔整个地搬过来。如果评剧的身边没有河北梆子这样一个古老剧种给以有益影响的话，评剧的成长是否这样快也很难说。我们再看湖北的楚剧也是这样。湖北的楚剧是接受了汉剧的影响发展起来的。越剧的成长也受过两个大剧种的影响：一个大剧种是浙江的绍剧，后来进入上海以后又接受了京剧和昆曲的影响。

除了这几个剧种以外，其他剧种也有类似的情况。像湖南的花鼓戏就直接受湖南高腔的影响。北方有一些秧歌剧种，道情剧种就受当地的梆子的影响。由于这样一些影响，使它们在艺术上成长比较快，并影响着它们的发展方向和发展道路。

近代新兴的小剧种里，当它们向大剧种发展的时候，都是走梆子、皮簧的道路，在上下句的基础上运用板式变化来求得发展的。因为当一个小剧种要向大剧种发展的时候，根据我们已有的历史经验，可以有两条道路，两个途径。一个是走曲牌联套的道路，就是南北曲所经历的道路。另一条道路是走板式变化的道路。

就是梆子皮簧所走过的道路。梆子皮簧所走过的道路比较简便，因此后来的许多剧种很自然走上了这条道路。

从以上的历史分期里我们可以看到中国戏曲发展的几个过程。从这几个过程里我们可以看到什么样的历史经验和规律呢？我认为有这样几点：

第一，中国的戏曲是不断地发展变化的。这个发展变化的标志，就是戏曲声腔由少变多，由单纯走向复杂。

第二，在历史上所有戏曲剧种的兴衰归根到底是声腔的兴衰。某一种声腔衰落了，某一种声腔兴起了，往往标志着时代的变化。

第三，就是作为个别的声腔，它可能消亡，但作为整个中国戏曲艺术传统却是不会中断的。某一个声腔虽然在历史上消亡了，但是它的艺术遗产却被另一种声腔保留下来。继承下来，以一种新的面貌出现了。

说到这里再说几句题外话。现在戏曲面临危机，人们担心戏曲会不会消亡！我想某一种声腔，某一个剧种的消亡是很可能的，甚至是不可避免的，但整个中国戏曲，作为我们民族艺术文化的一个代表，它是不会消亡的，也是不应该消亡的。对于已有的艺术遗产，只要这种遗产是有价值的东西，就要尽一切努力把它保留下来。但这种保存可以有各种各样的方式。所以一个剧种，如果要使自己生命力旺盛的话，就要想办法把历史上那些最有价值的东西体现在自己身上。

二、四大声腔系统与三大声腔类型。

我们现有三百多个剧种，每个剧种在风格上都有不同的特点。三百多剧种究竟是怎样发展起来的？我们可不可以在它们中间找到一些共同的规律性的东西？如果我们研究一下，可以发现这三百多剧种虽然各有特点，各有自己活动的地区，各有自己的观众

但是在它们之间，这个剧种和那个剧种之间，往往有些共同的东西。或者说，通过音乐上的分析，看到它们之间有一些亲缘关系。因此这些共同的特征就使我们对声腔进行分类，得到了依据。

声腔同剧种这两个名词概念之间有什么区别？一般地说，这是两个既有联系，但是也有严格区别的概念。

大概在梆子声腔兴起以前，在我们的史料中没有出现剧种这个词，那个时候统统叫作声腔。如：海盐腔、弋阳腔等等。都是按声腔区分的，那时的声腔也就等于一个剧种。比方说南北曲时期，南曲算一个剧种，北曲算一个剧种。后来南曲四大声腔出现，这四大声腔就是四个剧种，那时声腔和剧种的概念是一致的。但是到了梆子皮簧出现以后，情况发生了变化。在戏曲史上有过这么一种现象叫作“两下锅”，“两下锅”就是一个戏班可以同时演两种戏，昆曲和皮簧，或者皮簧和梆子。出现这样的情况后，用声腔这个概念就不能说明这种现象了，这时候声腔同剧种的关系交错起来了。于是又出现这样一种现象：有的声腔分布在很多的剧种里，比如：属于梆子声腔的剧种就有秦腔、同州梆子、蒲州梆子、山西中路梆子、北路梆子、河北梆子、河南梆子、山东梆子、莱芜梆子等等。皮簧声腔又分布在微调、汉调，湖南的湘剧、江西的赣剧，广东的粤剧等剧种里。同时也有一个剧种包含了很多的声腔，比方说：四川的川剧，就有昆曲、高腔、胡琴、（也叫皮簧）乱弹、（也叫梆子）灯戏、五种声腔。湖南的湘剧有皮簧、高腔、昆曲三种声腔，象这样的情况很多，相当普遍。由于声腔和剧种这样一种错综复杂的情况，因此梆子皮簧出现以后就逐渐出现剧种这个词，用这个词同声腔一词相区别。剧种这个词出现以后我们在研究上就有很多方便的地方。如果把声腔、剧种这两者相区别的话，那么就可以看到，有的声腔是分布在若干个剧种里，有的剧种包含若干种声腔，这种情况我们就看的很清楚，也有适当词汇来表达。这就是声腔同剧种的关系。

我们现在的剧种至少有两种形态：一种形态叫作单声腔剧种。即一个剧种只有一种声腔，像梆子剧种，就是一种声腔，叫梆子腔。另一种叫多声腔剧种，象皮簧系统的剧种是多声腔剧种。如果根据这样一种认识，这样一些概念来对我们现代戏曲加以分类的话，我们可以划分出四大声腔系统，三大声腔类型。

四大声腔系统。简称四大腔系。第一是昆腔腔系；第二是高腔腔系；第三是梆子腔系；第四是皮簧腔系。

三大声腔类型，一是民间歌舞类型诸腔系；二是民间说唱类型诸腔系；还有一种少数民族戏曲的腔系。

1、昆腔腔系

是明代昆山腔的继续发展。昆山腔是以苏洲为中心的南方昆曲。或者叫做苏昆为正宗。但因昆曲是个全国性的剧种。在各地流传很广。在某些地方昆曲在当地停留下来，生了根，因此也就形成了地方化的昆曲。如河北的高阳昆曲，就是我们现在说的北方昆曲。高阳这地方的艺人又很多，许多高阳藉的艺人学昆曲。北方人学唱昆曲当然不可能按苏州的方言，语言字音就不免发生很多变化。昆曲曲谱是很严格的，无论唱什么曲牌，都有固定的曲谱。因此尽管有语音的变化，演唱风格上不相同，但曲谱大致上是相同的。这是昆曲各分支的共同特点。

在湖南也有一支昆曲叫作湘昆。川剧里也有昆曲叫作川昆。川昆很有意思，它的演唱风格和川剧高腔的演唱风格很相近。川剧演《思凡》很有特点，前面唱昆曲，后面用高腔。浙江金华的婺剧里（婺剧也是多声腔剧种。）有一支声腔是昆腔。温州也有昆曲叫作永嘉昆曲。山西的上党梆子也有昆曲。这就是说，清朝以后的昆曲，由于地方化的结果，使得昆曲在各地形成了若干分支。这些分支由于语言的不同，各自擅长的上演剧目的不同，在风格上也不尽相同。但由于昆曲有严格曲谱的限制，所以地方化的昆曲同正宗的苏昆相比又有很多相同之处。所以明代人说

过这样一句话：声各小异，腔调略同。就是说，腔调大体是相同的，只是有小小的差异而已。

2、高腔腔系：

高腔腔系是明代弋阳腔的后裔，明代弋阳腔后来在各地有蓬勃发展，到了清代以后形成了各地的高腔。

在浙江有婺剧高腔，它又有西安高腔、侯阳高腔、西吴高腔几个分支。江西有赣剧高腔，它又有都昌高腔、湖口高腔等几个分支。湖南又有几支高腔。长沙高腔、常德高腔、祁阳高腔、衡阳高腔、长河高腔。四川有川剧的高腔，是全国闻名的。广西的桂剧里也有高腔，湖北有地方叫高腔，有地方叫清戏，河北高阳地方也有高腔。南方的弋阳腔怎么会到北方来的？弋阳腔在清朝初年曾去过北京，在北京形成京腔，曾经盛行一时。但后来京腔逐渐衰落，艺人又纷纷回到高阳老家来，这一带就有了高阳高腔。山西还有一种清戏也是高腔。由此可见，高腔分布之广。

高腔的特点还是承袭了弋阳腔的老传统。大部分的高腔是干唱，没有管弦乐器伴奏。只有锣鼓击节，用人声伴唱帮腔，在艺术上有很大的发展。因为人声帮腔同器乐伴奏有不同的艺术效果，高腔在长期历史发展中，通过艺术实践在帮腔手法上有很多发展。这种发展我们在川剧帮腔里可以看到很多东西。这一种帮腔，其影响所及，超出了高腔系统的剧种。我们现在有很多剧种都采取了一种幕后伴唱的形式，用幕后伴唱来制造气氛。这个手法实际上是高腔帮腔形式的运用发展。

高腔原来是不用管弦乐队伴奏的，但在长期发展过程中也有变化，有一部分高腔逐渐地改用管弦乐器伴奏。解放后的我们不去说，就拿解放前的来说，金华的婺剧高腔就是用管弦乐器伴奏的，同时保留了人声帮腔的形式。湖南辰河高腔更有一种独特的创造，它把人声伴唱取消了，而用唢呐伴奏。如果是男角色唱，就用大唢呐伴奏；女角色唱，就用小唢呐伴奏，它的帮腔部分完全

用唢呐代替，唢呐这种乐器属吹奏乐器，它的音色很接近于人声，独唱唱完之后，唢呐代替了帮腔作用，吹奏起来那气氛很近似人声。这是在高腔剧种里独特的创造。虽然它取消了人声帮腔，但是我们还可以感觉到那仍然是弋阳腔艺术传统的继续。

除此之外，在高腔的剧种里，对弋阳腔的滚调的运用又有所继承发展。弋阳腔的滚调往往是在曲牌里面的乐句与乐句之间穿插出现的。但是发展到后来，滚调却成为高腔剧种曲牌结构的不可缺少的组成部分。甚至于在一些曲牌里主要的篇幅是滚。湘剧《琵琶上路》里赵五娘和张广才对唱时那一段，是大段的滚唱。不过现在在湘剧高腔里把滚唱叫作“放流”。一个腔句里必须要有一段放流。一大段放流之后，结束在一个旋律性比较强的腔上。形成这样一种、有腔、有流、腔流结合的结构形式。从这里我们可以看出，现在的高腔剧种，即继承了，保持了弋阳腔的古老传统，但又有所变化，有所发展。

我们还可以看到这样一个特点，就是各地的高腔，虽然在艺术形式上还保持了弋阳腔的传统，但这种高腔跟那种高腔，特别是这个省的高腔跟那个省的高腔之间，在音乐上距离很大，区别很大。湖南的高腔同江西的高腔还比较相近，但同四川的高腔距离就远一些。相反湖南的高腔同花鼓戏在风格上有相近的地方。而四川的高腔同四川的民歌又有相近的地方。高腔的演唱风格和四川的川江船夫号子，这些演唱风格是很相近的。这说明各地的高腔同各地的民间音乐又有了进一步结合，这是弋阳腔更进一步地方化的结果。

3 梆子腔系

梆子腔系包括的剧种很多。从陕西说起，就有秦腔、同州梆子，山西有蒲州梆子，中路梆子、北路梆子、上党梆子；再有就是河北梆子、河南梆子、山东梆子等等。这些只是举其大者，尚有众多梆子剧种不及一一罗列。这些梆子剧种是怎样衍变出来的，我们现在还找不到这样的历史材料来说明。但是如果从音乐上

把所有的材料拿来作一番比较研究，可以看出来，各个不同的梆子剧种之间有很多共同的东西。河南梆子的曲调、演唱风格同河北梆子是很不相同的，河北梆子的演唱风格、曲调同山西梆子也不相同，各有各的风格。但在不同之中，我们仍能发现它们的共同点。

这共同之点是：这些剧种为什么都叫梆子？因为它们共同使用着一种伴奏乐器，就是用枣木制做的梆子。这种枣木梆子是作为节奏乐器来用，也是作为一种渲染情绪的乐器用的，所有的梆子剧种都离不开它。为什么所有的梆子剧种都不约而同地采用这种乐器，并且以这种乐器名称来为剧种命名呢？这不证明它们之间存在着共同的渊源关系吗？

其次，所有的梆子剧种的主要伴奏乐器都用板胡。各剧种板胡的尺寸大小各不相同，名称也不一样，但都是板胡。山西、河北、河南、陕西这几个省在语言上差别很大，各种梆子所唱出的曲调也很不相同。但是在旋律上又常常会有一些共同的特征。这共同特征是：无论那一种梆子，在旋律进行中常常有四度跳进的音程，是很富有特点的。这种四度跳进的音程多是 $5\ i$ ， $i\ 5$ ， $2\ 5$ ， $5\ 2$ 式的进行，无论那一种梆子都是经常出现的，它形成了梆子剧种的特性音型。

除此之外，在乐曲的句法结构上也有共同点。所有的梆子剧种无一例外地从眼上起唱。不论是七字句或十字句，第一个字一定是从眼上开始的。而最后一个字一定是落在板上。这个规律叫“眼起板落”。假如是两拍子的曲调、眼就是指第二拍，要是四拍子的、它就从第三拍起，从中眼起。从这些共同点上，我们可以看出他们之间的血缘关系。

4 皮簧腔系

这个腔系是吸收融化能力最强的。它本身是个复合腔系，把来自北方的西皮同源于南方的二簧这两支声腔结合在一起了。皮簧是这个腔系的主体，除此之外，它还包含了一些其它声腔。象南

梆子、高拨子、四平调、吹腔、等等。把这些不同的声腔，容纳在一个腔系里，其方法是以西皮二簧为主。把不同的声腔统统纳入西皮二簧的规范。比如南梆子划入西皮的范围，四平调则归入二簧的范围，把高拨子纳入反二簧的范围，把这许多的不同的声腔用皮簧统一起来。那么，西皮同二簧这两种来源不同，风格各异的声腔又是怎么统一在一起的呢？我们可以看到这样的特点：把西皮、二簧这两种不同的声腔，都用一种乐器伴奏，就是胡琴。梆子原来是用板胡伴奏的，但到了皮簧里，西皮就用胡琴伴奏了。这一种声腔的影响也非常大。很多剧种里，特别是南方的省份的一些剧种里，都包含有西皮，二簧的成份，都把西皮，二簧作为组成这个剧种的一种声腔。特别是后来形成京剧以后，皮簧这一支声腔的艺术水平就大大地提高了。京剧是继昆曲之后的一个全国性的大剧种。京剧的出现，不仅仅使皮簧的声腔的艺术发展到一个很高的水平，而且对全国各个剧种产生了很深远的影响。

在近几个世纪以来，四大声腔系统在中国戏曲的发展上是占主导地位的。对于中国戏曲的发展是有决定性影响的。下面讲这几大类型：

5 民间歌舞类型诸腔系

在历史上、南曲、北曲是从两个不同的基础上发展起来的，北曲源于说唱，南曲源于歌舞。这两个来源直到现在仍是戏曲音乐形成的基础。在近代新兴的剧种里有很大一部分民间小戏是从民间歌舞发展起来的。这种民间歌舞的小戏在南方和北方的分布很广。在音乐上它们也形成了几支不同的声腔系统，

花鼓戏是这样一支声腔系。不仅仅包括湖南境内的也包括湖北境内的若干种花鼓戏。这些花鼓戏所用的曲调有很多相同的。打锣腔、梁山调、好几个省都有。在这一种花鼓戏和那一种花鼓戏之间，彼此的界限很严，这是长沙花鼓，那是浏阳花鼓，等等。但我们若从宏观上加以考察的话，它们是从一个渊源出来的。

采茶戏也是一个腔系。除了江西境内的采茶戏之外，广东境内也有采茶戏，安徽境内黄梅戏也是采茶戏，这些采茶戏也可以构成一个腔系。

北方的秧歌也有一个腔系。包括河北定县秧歌，蔚县秧歌，隆尧秧歌，山西的泽州秧歌，晋中秧歌，等等。这些秧歌戏最初是一种民间歌舞。在这歌舞的基础上逐渐形成剧种。各地秧歌虽然不同，但在声腔上它们之间也有共同的东西，就构成秧歌腔系。

在民间歌舞基础上发展起来的这种民间小戏属一种类型。这种类型就是以歌舞为主，所用的曲调来源于当地的或者是各地流行的民间小调。

6 民间说唱类型诸腔系

这里也有几种不同的腔系。如江浙一带流行的“滩簧”是一种说唱，这种说唱分布在江苏长江以南和浙江的钱塘江两岸地区。这些“滩簧”由说唱逐渐演变成戏曲剧种。如上海的沪剧，江苏的锡剧、苏剧、这都是滩簧。浙江宁波的甬剧，余姚的姚剧，湖州的湖剧，还有杭州的杭剧都是滩簧。这些滩簧原属一个声腔系统，在发展过程中虽然由于流传的地区不同，在风格上面有各不相同的差异。但是他们的渊源相同。

这些滩簧剧种在发展过程中受昆曲影响很大。因此他们也常常把昆曲里传奇戏改成滩簧唱。苏州滩簧即苏剧就是跟昆曲同台演出的。

这个滩簧剧种很典型，具有江南的山明水秀的风格、妩媚、细腻、典雅。

北方有些剧种是从莲花落发展起来的，构成落子腔系。这莲花落简称落子，是一种说唱，原为叫化子打着莲花落在过年过节时沿门乞讨，以后到摆地摊演唱，再到后来走场子，慢慢发展为舞台演出。北方的评剧就是在莲花落的基础上发展起来的。河北

有武安落子，武安落子的基础也是莲花落。说唱莲花落曾流传到全国很多地方，很多地方的曲艺都有莲花落这种形式，一面唱一面手拿一串金钱竹板，摇打击节。但南方很多地方的莲花落还处于说唱阶段，未曾发展成为戏曲，而北方的却由曲艺发展成戏曲剧种了。

东北的二人转，原是从关内传过去的落子同东北的大秧歌结合起来而形成的。因此东北的二人转也可以把它划入到落子腔系。后来的吉剧便是在此基础上发展起来的。因为东北的二人转同评剧有共同的祖先，因此东北在以二人转为基础发展吉剧、龙江剧时就会遇到这样一个问题：怎样才能避开与评剧雷同？否则就难以同评剧相区别了。

北方还有很多剧种属道情腔系。道情原是一种宗教音乐，是道士所唱的道教歌曲，但后来成为一种说唱，一方面用原来的道歌，另一方面也吸收了一些民间的东西，用以演唱民间故事。宣扬宗教的因果报应的，但却有生活气息，而且反映了一些世俗的情态，反映了一些人间的要求和愿望。佛教徒或道教徒在宣传他们教义的时候，他们也知道，仅仅拿经文上的那些教条来说教那是没用的，必须通过民间的悲欢离合的故事来贯串，以体现他们所宣扬的观念。道情也是这样一种东西。最先用道教的歌曲宣传道教的经义。但这种宣传又必须用一些民间的故事做穿插，因此后来民间的艺人就把这种道情用来演唱各样的民间故事。在道情里有很多有名的故事。如《方卿戏姑》便是。

各地流传的说唱道情很多，其中有一些逐渐演变为戏曲道情，主要在北方。如河南的太康道情，山西的神池道情，永济道情，洪洞道情，还有陕北道情，陇东道情等。道情的特点是说唱时候所用的两件特殊乐器：一种是渔鼓，一种是简板，说唱道情离不开这两种乐器。即便是在道情形成戏曲以后，这两种乐器也仍然是作为特殊乐器加以使用。

道情剧种里比较普遍用的曲调不是道教的歌曲而是民间的歌曲。比如《耍孩儿》曲牌。很多道情剧种都有。它是八句，句结构为三、三、二，前面三句作为一个段落，中间三句也作为一个段落，后面的二句也作为一个段落。

道情在发展过程中还受到梆子的影响，因此又有板式的变化，发展。同样的〔耍孩儿〕可以按照前面说的变奏的方法作不同的发展，于是就有〔正耍孩儿〕〔反耍孩儿〕〔平耍孩儿〕〔苦耍孩儿〕〔紧耍孩儿〕〔抢耍孩儿〕等等变化。

还有南方的拉魂腔系。它包括：安徽的泗州戏，鲁南的柳琴戏，苏北的淮海戏，以及山东的茂腔，五音戏，四姑子等。这些剧种都属拉魂腔系。

拉魂腔系的特点，曲调是明清两代留下来的俗曲〔耍孩儿〕同〔山坡羊〕为主。第二个特点是演唱时每个小段落最后的落音要翻高七度或八度，这翻高的音是用假声来唱的。这种尾音翻高的唱法很富有魅力，人们称它为拉魂腔，形容它迷人的程度。另一个特点是用弹拨乐器伴奏的。有很特殊的乐器叫柳叶琴，又叫柳琴。形状象琵琶。但体积略小。

河北的丝弦，也有尾音用翻高八度的唱法。我感觉同南方的拉魂腔有共同点。不知道丝弦的这些曲调来源在哪里！如果说明清俗曲中的〔山坡羊〕〔耍孩儿〕，这两个曲牌在丝弦中很重要的话，说明他们之间有关系。由于对这方面的材料很生疏，不敢下断语。如果是这样的话，很可能丝弦是属拉魂腔系。

民间说唱类型是否还有其它的腔系，还有待我们继续研究。

7、少数民族戏曲

这方面的材料掌握得少，研究得不够，现在还很难把少数民族的戏曲从声腔系统上加以归纳分类，但在少数民族戏曲中，我们至少能看到这两个特点。

一，是少数民族的剧种发展道路跟汉族的戏曲大致相同，源于

民歌，或者源于说唱。

二，这些少数民族的戏曲，在音乐上都有本民族的特点。但同时它们又不是孤立发展的，作为整个中华民族文化的一个组成部分，跟汉族的戏曲有很密切的关系，是在历史悠久的汉族戏曲影响下发展的。这一点我们从好几个少数民族戏曲的声腔中都可以看出来。例如汉族的戏曲是按：生、旦、净、丑，这样的角色分行当。在少数民族戏曲里，名称不叫生、旦、净、丑，但基本也是按这个方法分行当。傣剧男声就分为老生腔、小生腔、草王腔。草王就是花脸。白剧的女腔分为小旦、摇旦，男腔分为小生，须生，诸如此类。由于过去研究得少，资料占有少，还无法进一步说明它，只有据现有的材料看到这样一个特点。

这里还要说明一点：为什么进行声腔分类呢？前面举出很多材料说明这个剧种和那个剧种在声腔上有共同的渊源。有人曾经提出：将来全国是否会发展成一种统一的梆子剧种？未来的事情我无法预言，不过艺术的风格恐怕还是要多样化，我们找出他们的共同点来，不是为了要统一他们，而是为了更好的认识他们、研究他们。有这样一个分类以后，使得一些零散的，杂乱的现象理出头绪来，在研究上可以减少许多麻烦。我们可以按照这个线索，有系统地进行各方面的研究。

三、曲牌联套体与板式变化体

如果把戏曲音乐从声腔上加以分类的话，可以分为四大声腔系统和三大声腔类型。但如果从结构形式上或者从结构方法上加以分类的话，中国戏曲却存在两大体系，一种叫作曲牌联套体，一种叫作板式变化体。这两大体系，又是由一些历史悠久，艺术成熟的声腔剧种所构成。昆腔、高腔、构成了曲牌联套体系，而梆子、皮簧则构成了板式变化体系。

这两种结构体系是中国戏曲里所特有的，而且也最能反映我

们中国民族音乐的发展成果。但由于人们对曲牌联套与板式变化这两个词比较生疏。因此要加以说明。

过去人们也承认有这两个体系。但是用了两个不同的词来表达。一个叫联曲体，一个叫板腔体。这两个词我认为不很确切。所以根据这两个词来说明一下我对这个问题的看法。因为在过去，研究戏曲音乐的人看到以昆曲为代表的剧种同以京剧为代表的剧种在结构上很不相同，属于两种类型，因此想要说明它们的区别，就用了联曲体和板腔体这两个名词。在这里很容易使人产生许多模糊的观念。比方联曲体一词，是不是把不同的曲调联在一起，就算个联曲体呢？很显然，没有这么简单。

从元代的北曲起，戏曲音乐就形成了套曲这种结构形式。套曲的构成，首先在宫调的运用。北曲的套曲是一个宫调用到底。到昆曲，依然采用套曲形式，但一套曲子里可以用两个到三个宫调。这种宫调的规范在艺术形式上固然是一种限制，但这种限制却反映了一个艺术的法则。

许多不同的曲牌，把它们组织到一起，究竟怎样组织？怎样统一？是要靠宫调来统一的。比如说第一个曲子是G调，下面忽然转到别的调去了，第三支曲子又换一个调，这协调不协调呢？是不协调的。因此北曲所采用的方法：第一曲是G调，下面所采用的各曲必须仍是G调，不能另换它调，为的是保持全套的统一。到了昆曲的阶段，比较高明一些，它一套曲子可以用两个，或者三个宫调。这两个或三个宫调是什么关系呢？传统的说法叫作笛色相同，或者笛色可以相通。用我们现代的音乐术语来讲，就是近关系调。昆曲在宫调的运用上，比北曲进了一步，但也还是要求调与调之间的协调。因此套曲首先要求宫调的统一，协调。那么多不同的曲牌，组合在一起是靠宫调统一的。

无论是北曲的一宫到底还是昆曲的可以变换宫调，一套曲子所有的曲调在调性上必须前后统一，协调。这一点不能改变。这

是艺术创作的法则。这个法则是不能违背的。一个剧种或一个声腔在艺术上成熟不成熟就看他对宫调的运用成熟不成熟。因此讲联曲体的话：民间小戏就是几首简单的民歌组合。也可以算作联曲体。如果象昆曲这样比较成熟的剧种，也可以叫作联曲体的话，成熟的昆曲、高腔与不成熟的民间小戏的区别何在呢？显然这样的名词是不能反映昆曲、高腔这种曲牌联套体的本质特征的。

第二点，套曲在曲调的组织上必须有一定的顺序。这个顺序是什么？是节奏的变化。在音乐上，节奏的变化往往经过这样一个发展过程：开头是比较缓慢的散板，作为一个引子出现。然后是比较抒情的慢板，速度是比较缓慢的慢板，通常是一板三眼，四拍子，在昆曲里还有一种比四拍子更慢的板式叫作赠板，是二板六眼。把一板三眼扩充成了二板六眼。在比较缓慢的拍子之后是速度中等的一眼板。一眼板的曲调到一定时候又进入速度比较快的流水板的曲调，到最后又转入速度比较缓慢的散板。由此，我们可以看到套曲的节奏变化的程序：散—慢—中—快—散。尽管曲牌各不相同，但在曲牌的安排上，它必须按照这个顺序。四拍子的曲牌必须把它放在前面，流水板的曲牌必须放在后面。

为什么通常用这样的顺序呢？这同戏剧矛盾发展很有关系。一出戏人物上场时戏剧矛盾还没有展开，先来一段引子。引子完了之后一大段抒情的曲调。然后矛盾逐步地展开了，转入一眼板了。戏剧情绪进一步发展，矛盾更进一步尖锐化了，音乐上节奏加快，转入一拍子的流水板。最后矛盾解决了，或是告一段落，转入散板，这是剧情发展的一般规律，也是物体运动的一般规律，火车在运行时，刚起动的瞬间速度是很慢的，然后逐渐加快，等到达车站将要停车时速度又减缓下来了，由慢到快，又由快到慢，这种节奏的变化是有运动的规律作依据的。所以昆曲套曲的组成有一条原则：慢曲在前，中曲次之，急曲在后。就是说：套曲在节奏上的要求也是很严格的。

第三点，在曲牌里有所谓粗曲，细曲之分。粗曲一般说是速度快，旋律简单的曲调，一般用于次要的人物，或者净、丑这样的角色。另一种细曲，往往是抒情性比较强，旋律也比较曲折的曲调，多用于生、旦主要人物。因此在一套曲子里须考虑腔的粗细，这跟速度的紧慢又是要搭配的。

还有这套曲子要表现什么样的剧情。这出戏的基调是什么？是欢乐的，还是悲伤的，是雄壮的，还是缠绵的，这就要按照剧情的基调决定。一套曲子要选择什么宫调的曲牌。宫调还有表情上的意义。不同的宫调具有不同的表情。因此不同的剧情，不同的基调需要选择不同的宫调来表达这套曲子。选择哪一种宫调的套曲同剧情有很密切的关系。

如果我们把套曲的这些要求同民间小戏相比较，则可看出，民间小戏在反映情节简单的民间生活题材的时候，它显得生动活泼；要是反映阶级矛盾比较激烈尖锐，或情节比较复杂、人物比较众多的题材时，它就无能为力了。因此我们说套曲、曲牌联套体它的关键在于“套”，在于如何组成套曲。所以联曲体这个词无法将这种本质特征表达出来，我们不得不采用曲牌联套这个词。这个词有五个字，好像麻烦一些，但这五个字能够把套曲的涵义突出出来。

再说板腔体，板腔体和上下句怎么能联系得起来？这个问题我想了很久，不大好明白。你说板腔体是因为有板有腔，板与腔相结合，所以叫板腔体，那我们反过来问一句，难道说曲牌就没有板没有腔了吗？曲牌也是有板有腔的。这个曲牌是三眼板的，那个曲牌是一眼板的，板眼很分明。曲牌里腔也是很多的，特别是三眼板，行腔是很多的。昆曲叫做一唱一叹，唱一句要拐好几个弯。说曲牌也是有板有腔的，这似乎有点抬杠了。我们从另外一个角度上来看，板式变化体的剧种，无论是梆子还是皮簧，它在创作过程上面，在音乐创作上经历了几个过程，几个步骤，第一个

步骤叫择调。一个剧本拿来了，这个戏的情节和基本情调是适用于西皮还是二簧，第一步要把调选择好。第二步要定板，这一段唱词我是用慢板还是用原板？是用原板还是用二六？第三步要安腔，板定下来以后再研究哪些地方用什么腔。创作过程基本是这样的。但可不可以把这样几个步骤做为一种曲体结构的 名词 来用呢？先定板，再安腔，就叫它板腔体，这种命名法不仅是不清楚、不确切的，而且在逻辑上是讲不通的。

还可能有一种解释，在梆子皮簧这些剧种里，它有的唱腔叫做板，原板、慢板，还有的叫做腔，回龙腔，哭腔、娃娃腔之类。板加上腔就叫做板腔体，这也是讲不通的。从表面现象把两个词硬凑到一起，它并不能说明这一种艺术形式的现象和本质。像梆子皮簧这些剧种在结构方法上一个最本质的特点在于它的板式变化。它怎么表达戏剧情绪的变化，怎样表现戏剧的矛盾冲突。它是运用板式的变化，不同的板式在情绪的表现上具有不同的性能。慢板是抒情的，二六、原板是叙事的，流水，快板，这种板式善于表现人与人之间的冲突，比如说《辕门斩子》，余太君进帐以后与相延昭之间的一段矛盾冲突，在音乐上是如何表现的呢？完全是依靠板式的变化。在这场戏里，表现人物心理的变化，表现人物情绪的发展，表现戏剧的矛盾冲突，是靠不同节奏形式的变化来显示。这就是板式变化体的基本作用。

除此之外，板式变化还有一层意思。板式变化和曲牌联套是一个对应的概念。曲牌联套是把许许多多不同的曲牌联成一套。而板式变化是在一个上下句的基础上，通过各种各样的变奏手法把它演变成各种不同的板式。

所以，对梆子皮簧用板式变化体来说明这一类型的剧种，它的结构形式，结构方法特征，是比较妥当的。

我们在戏曲和戏曲音乐的研究中，有时传统的名词不够用了，不可避免地要杜撰一些新的名词。这是可以的，但是必须注意

几点。第一，新创造的名词必须有严格的科学含义。它的内涵是明确的。不能任意扩大，不能模棱两可。第二点，这个名词必须要有准确性，能够很准确地表达这一事物最本质的特征。第三，这个新名词的创造，必须要跟我们的传统取得联系。因为我们是研究中国戏曲，研究中国的戏曲音乐。我们不能随意创造一些和传统毫无关系的名词。当然有些古人实在没有用过的，我们可以进行创造；但古人已经有过的词，我们必须把它接受下来，加以改造，加以充实，加以丰富。比如曲牌联套，联套这个词是古已有之的。过去有一个学者曾经写过一本书叫做《元剧联套述例》，这是一本资料书，很有价值。它把元代的北曲，元杂剧的各种联套形式都罗列出来了。联套一词并不是从这时用起的，但是这本书的书名用了“联套”两个字。因此我们从传统的词汇里面，把很现成的词，如曲牌、联套这两个词连起来，用曲牌联套体来说明昆曲、高腔这样一种音乐结构形式和结构方法的特点。同样板式变化也是这样的，板式这个词是古已有之。当然它的含义随着时代的发展在不断的扩大，它的外延在不断的延伸，但不管怎样，现在板式这个词的含义是指各种不同的板，原板、慢板、二六板、流水板，我们称它为不同的板式。这一点是大家承认的。另外，三眼板、一眼板，这也是不同的板式，也是大家所承认的。

因此，像梆子、皮簧的音乐结构方法立足于各种不同板式之间的互相变化。正因为这样，我们对于中国戏曲之两种不同的结构体系，怎么样来命名？用这两个词来命名是比较恰当的。

这两个词不是从现在才开始用的，二十年以前，我们在编写《中国戏曲通史》的时候，就开始用这两个词了。以后，我们在编写大百科全书的时候，也用了这两个词。大百科全书是邀请了国内各方面的专家共同编辑的，戏曲音乐分支是由浙江的周大风同志，南京的武俊达同志参加的，经过讨论他们同意这两个词在中国的大百科全书里面运用。中国戏曲志在编写的时候，我建议

也采用这两个词。原来那两个词也不必去深究它了。因为人们创造那两个词的时候是五十年代对于戏曲研究还不深入的时候，对传统的了解还不多，在这种情况下用这两个词是无可厚非的。但我们现在对传统的研究比较深入，就应该用最恰当最适合的词句。这个观点在戏曲界接受的人比较多，但是在音乐界接受的人比较少一些、难一些。音乐界有这么一些专家，他们也研究中国戏曲，也下了很大的功夫，形成了自己的见解，这些同志一时难以接受，我们不勉强他们。大百科全书出来以后，《中国音乐》杂志很快出现了一篇批评文章，说我们用这两个词不科学，不如板腔体、联曲体科学。我们也没有跟他去争论。在我们的出版物里，我们按我们的理解，哪一个词更恰当，更能够反映这一事物的本质，最能够把这一事物的特征表达充分，我们就采用它。

这里还要说明一个问题。有人提出，曲牌联套体与板式变化体这两个词只能概括像昆曲、高腔或是梆子、皮簧之类的声腔剧种，而对于为数众多的民间小戏，这两个词却无法概括。很多民间小戏是唱民歌小调的，能说它是曲牌联套体吗？既然不能，那为什么不可以用联曲体这个词把昆曲、高腔以至民间小戏都包括进去呢？

曲牌联套体与板式变化体，这是两种曲体。能够形成一种曲体，需要具备一定的条件，这种条件就是：艺术上比较成熟，形式上有相对的稳定性。这成熟与否的标志，在于戏剧性的程度。戏曲音乐是一种戏剧性的音乐，曲牌联套体与板式变化这两种曲体，乃是在音乐戏剧化进程中形成起来并发展成熟的曲体。民间小戏的音乐结构，尚处于民歌组合的形式，而这种形式在艺术上尚不成熟，音乐的戏剧性还很不足，这种形式本身是不稳定的，还不能构成一种曲体。民间小戏在音乐上若要发展提高，就要沿着戏剧化的道路演变，或者演变为曲牌联套体，或者演变为板式变化体，这是一种历史规律。我们在前面讲过，民间小戏在表现

短小的、情节简单的民间生活故事时，它是胜任愉快的，生动活泼并富有生活气息；但它要表现情节复杂、人物众多、矛盾尖锐的庞大题材时，却感到不能胜任，音乐单调，戏剧性的表现能力不足，迫切需要发展提高。

怎样提高？历史上曾经有过两种方法和道路。一种是大量增加曲调，从各方面去吸收新的曲调，以丰富自己的表现力，使得音乐的表情范围宽广，足以表现各种性格的人物与各种情节的戏剧矛盾。但由于曲调的众多，运用起来也就需要有较为严格、复杂的技术规范，于是就有了宫调、套数等等章法，从而形成一种较为成熟的曲体，就是曲牌联套体。

另一种则相反，不是大量增加曲调，而是逐步减少其数量。有的剧种在最初形成时，曾拥有一定数量的民歌小调，但后来大部分被淘汰不用了，只保留其中表现力强的，旋律发展的可能性大的曲调，以这一曲调为基础，通过变奏的方法，衍变、派生出各种板式来。又在这一基础上作正反调的变化，从而形成另一种戏剧化的曲体，即板式变化体。

戏曲音乐的这两种曲体，便是经历这样的发展道路形成的。从南北曲，直到梆子、皮簧，都是从这样的道路上走过来的。这是中国戏曲从民间小戏向成熟的大型戏曲发展演变的规律。我们说民间小戏的民歌组合形式是不稳定的，是因为它不能永远停留在不成熟的阶段、它必然要向艺术上成熟的、形式上有相对稳定性的曲体演变。

那么，可不可以不走这样一条历史道路，而去探索一条全新的道路呢？很难。一种艺术形式的发展，特别是一种民族艺术的发展，很难脱离自己民族传统文化的轨道。除非你有心不搞民族艺术，而要移植外来的艺术如欧洲的歌剧，但这不在我们所要讨论的范围之内。那么，可以作另外一种设想，民间小戏的发展，既不单走曲牌联套的道路，也不单走板式变化的道路，而是将两

者结合起来，以形成在曲牌联套体与板式变化体之外的第三种体系呢？我们不排除有这种可能。目前有不少剧种，其音乐结构既有曲牌联套的成分，又有板式变化的成分。但我们还不能说这就是第三种体系，因为这种情况只是民间小戏在向大戏发展过程中的一种过渡形态，也是一种在艺术上尚不成熟的形态。它具有形成第三种体系的可能，但现在还不能成为足以与曲牌联套体和板式变化体相并列、相抗衡的曲体。一方面是它在艺术表现力上还要提高，一方面是它形式上还要达到完备与严谨。

在戏曲艺术中，文学、 音乐，表演的综合统一

傅雪漪

中国戏曲有它自己的特点，基本可以把它归纳为七条：一、中国戏曲是综合艺术。它以剧本的文词作为基础，唱、做、念、打、翻是主要艺术手段，随之是伴奏、扮相、服装、道具、灯光等等的有机配合。也就是剧作者以有韵律的文字语言，激起读者（剧本读者，主要是导演、作曲、舞美、演员、乐队）的想象力，引动他们的形象思维，最后以特有的旋律（音乐语言）和表现手段把他们自己的想象，联想和幻想，伴随着强烈的感情和鲜明的态度，用声音动作集中概括地表现出来。二、戏曲有鲜明的民族风格。不同地区、不同民族、有不同的语言、不同的心理状态，这些都反映在唱念表演之中。除此以外，每一个剧种有它的主奏乐器，乐器和伴奏手法都各自有特点，有鲜明的民族风格和地方色彩。三、有自己的文字格律，一般说板腔体、曲牌体、其文字格律不同。同是板腔体的剧种，文字风格也不完全一样，各有自己的特色。文字格律与音乐、表演、舞台色彩，这些都是统一的，语言、旋律、节奏、动态也是统一的，因此，每一剧种都有自己擅长演出的剧目。四、中国戏曲有程式。程式是戏曲艺术的一种表现手段，也是戏曲里面最突出的部分。但是，程式是可爱的也是灵活多变的。通过程式，可以找到戏曲艺术的规律和特点。戏曲的夸张与精炼相结合的手法；旋律和形体动作的语言性、性格化；手眼身法步的节奏感，都是有程式的，有特点的。我把程式比作“中药”，艺术处理是“配方”，

要“对症下药”。艺术的特点、程式、也随着时代而发展。程式是生活的提炼，是艺术的夸张，虚拟动作是真实与虚拟的辩证统一。只要心中有物，心里有戏，虚拟动作就象。还有节奏，心情、呼吸、语言、音乐、动作都统一到一个节奏里边，这是戏曲的一个特点。程式、虚拟、节奏，三者互相关联不可偏废。五、一个曲调可以变为几个板式，（有个概念要清楚：板腔是板腔，板式是板式，不是板腔体才有板式，曲牌体照样有板式，每种板又可因为剧情、词句、人物、演员条件的不同，而产生更多的变化），死腔活用。六、舞台上一切要求经济。戏曲能充分利用空间（一个舞台）、时间（两个多小时）、人力（以一当百）、小乐队（以几大件为主）、以少胜多。七、戏曲有群众性，每个剧种都有它自己的很多剧团，除此以外，还有很多的业余爱好者，这就是它的群众性。以上是中国戏曲的特点。

戏曲是中国的一种特殊的传统艺术形式。它是歌、舞、剧三者结合的综合艺术，它既不同于外国歌剧，也不是穿插上配曲、舞蹈的中国话剧。话剧加唱，是两块，没有有机联系。戏曲是有有机联系的，唱、作、念、打集中在一起。中国人不要看不起自己，不要妄自菲薄。我来这之前，接待了一位外国客人，中央歌剧舞剧院请来的美国歌剧第一夫人撒拉·考德维尔。她到北昆去要看中国最古老的戏曲的排练，她认为中国戏曲是唱作念打的综合，艺术价值很高。我们的乐队很简单，一只笛子、一个新笛、一个喉管（时用时不用）、唢呐，吹奏乐器五件，两把二胡、两把中胡、一把大提琴、琵琶、阮、三弦等，就这么几件乐器，配器是湘昆的一位学生搞的，要求搞得清淡，要有旋律把文词意境搞出来。美国客人看完后说，没想到你们乐队人不多，配器也不复杂，但演奏效果很好，这纯粹是你们民族的东西。

戏曲的语言是提炼加工的富有音乐节奏感和音乐性的艺术语言。戏曲剧本不单纯是要求突出故事主题、写出人物性格，而且

还必须从节奏音响上能树立在舞台上。所以过去好多剧本有文学本和演出本，文学本是视觉艺术，演出本既是视觉艺术又是听觉艺术。戏曲语言，无论是唱腔还是念白，都是在朗诵的基础上，夸张它的音乐性和节奏感而成。各地地方语音不同，我们不强求它一致，有的地方戏如川剧、评弹，就不能用普通话去唱，否则就没有味道了。中国的语音艺术在于四声（阴、阳、上、去或平、上、去、入、各地也不同）五音（喉、舌、齿、牙、唇）四呼（开、齐、撮、合——口形），四声准了，词才能达意；五音四呼正了，言语才能清朗。但是五音、四呼、四声，这个要求是对于生活语言的要求，戏曲在这个基础上还要加强，基础是朗诵。朗诵就要达到情感充沛、音节铿锵，也就是说把语言的音韵、节奏，加以伸展，夸张，充实它的音乐性。从生活语言变为朗诵，再加强它的节奏性和音乐性，就变成唱腔了。戏曲里的京白或乡土白，也不等于生活语言，是加了工的朗诵体。韵白，望文生义就知道它是具有旋律性的雏形徒歌，韵白有调，但记谱很难。摇板就是韵白的升华了，元板有了正规节奏，是正规化的歌唱形式，慢板是元板的伸展。这种从白到唱，不同板式节奏，就构成了戏曲语言音乐性的基本规律。所以，我们必须注意语言，四声要念的准。搞戏曲音乐的同志，对语音学，音韵学要有所了解。假如一段唱词的平仄不调，“今朝西村寻花来”，一连七个平声字，念也念不好，作曲就困难。某报有个标题《姹紫嫣红饰蓉城》念起来平仄别扭，改为《嫣红姹紫饰蓉城》，平仄起伏就调节开了。在传统戏里，遇到平仄不调时，演员常作变通。总之，要念得上口，听得悦耳。

马克思说：“语言是思想的直接现实。”你思想有活动，才能说出什么东西来，当然也有心里想的是一种，嘴里故意说别的，但从语调上也可以听得出来。当人们感情需要表达时，就必然要说话，恩格斯在《自然辩证法》中说：“这些正在形成中的人，

已经到了彼此之间有些什么非说不可的地步了。需要产生自己的器官；猿类不发达的喉头，由于音调的抑扬顿挫之不断加多，缓慢地而肯定地得到改造，而口部的器官也逐渐学会了发出一个个清晰的音节。”我们的祖先、从原始社会里，伴随着生产劳动这个最基本的实践活动，发展了语言，创造了音乐，把语言发展成歌谣。以此来反映在生产劳动中的思想感情，所以，歌唱必须与语言结合，语言是思想的直接现实，它离不开感情，动态，也离不开民族地区的生活习惯。戏曲音乐的创作基础必须是生活现实，而语言则是抒写感情、构成旋律最基本最重要的一个方面。刚才我讲过，语言包括字音、声调、语调、语气。一个字是一个单纯字，它有它的语气。两个字以上构成一个词，词有语调。字全念对了，没有语调，仍然不是中国话。所以，字音、声调、语调、语气，这些就是构成旋律结构的依据，是从语言到歌唱的桥梁。汉字特点是方体字，它有造型艺术，有书法，有意境、有四声、语调，唱念与每个字、每个词的文意、语调、思想、感情、动态，都有一定的内在联系。中国汉语的特点，综合起来有三点：一是每个字的元音，它的乐音，也就是我们经常行腔的母音的地方，占优势，比如江，行腔的地方占优势，因此，汉语的音乐性强。例如我作过一个统计，最简单的那本《新华字典》中，母音带“n”和带“ng”的约占百分之三十五，在外国歌唱行腔里，这两个音不如我们用得多，因此，我们对“n”“ng”两个音就应当十分注意。第二点，汉字每个字音，又以音的高低升降、阴阳上去四声的变化来区别意义，一个字，字音对，你把四声念错了，意思就错了。如“这件事戏剧性很强”，如四声念错了，念成“喜剧性”，意思也就变了。每个声有调形，调形直接关系到语调和歌唱的旋律。第三个特点是，汉语的语词趋向双音，中国有个习惯，喜欢成双结对，讲究均衡对称，中国字基本

上一个字一个音节，要俩个音节一顿。单数的相配，末一个字拖长，占俩个字的时值。比如：“平生一片心”，念起来要把“心”字拖长。七个字的“万年甘露水晶盘”，“一、二、三、四、五、六、七、——”，单数仍然是双数的时值。所以从生活语言到歌唱，就是逐步地夸张语言的节奏性、旋律感所得的结果。

我们搞唱腔设计，要注意字音。中国传统戏曲声乐，把字分成“头、颈、腹、尾、”或是“字头、字腹、字尾。”字头是字的子音，字腹是母音，字尾是结束“收音”的地方。如“天”字，拼作“tian”，“七是”字头即声母，“i”是字颈，即介音，时值很短，但必须有，“gn”是字腹，是共鸣的地方，最后舌尖抵上齿龈，收声，一个“天”字才结束来了。保定地区念“言前”辙，如“天”字等“抵腭”收声的字，不是用舌尖抵上齿龈，而是用舌面前部抵上腭收声，声音“立”不起来。再有，由于声调（四声）形成的准确字音，它本身有小的起伏和变化，这种东西，有人管它叫做“神”，即“神态”，贯穿起来，就是“头、颈、腹、尾、神”。特别要注意收音的问题，因为好多人唱字不收音。如《长生殿·小宴》〔粉蝶儿〕“天淡云闲”，四个字都要收在舌尖抵上齿龈的位置上，“天”字收住了，“淡”字是从舌尖上齿龈处以“喷口”唱出。如果第一个字不注意收声，下边的字就都不会唱好。

“四声”问题。为什么要分清四声？老的四声是“平上去入”，从元朝周德清把元代北方的语音归纳成“阴阳上去”，到现在普通话一直沿用。“入”声字北方人念不好。“去”声有“阴去”“阳去”，北方人也不易分辨。中国的诗歌，在韵律上一个主要方面就是平仄的规则，四声有升、降，字声变化起伏就多了。在语言文字中声音构成了平仄的对立、相互交替，各种不同的排列，因而就产生了诗、词、歌曲的格律和它的音乐性、节

奏美。中国戏曲是诗剧，有的同志叫它“剧诗”，用剧情写的有诗意的剧诗。戏曲的唱词所以节奏鲜明、音调铿锵，适合安腔，顺口悦耳，不仅是由于唱腔一般上句落在仄声、下句落在平声，唱句中间还要注意平仄的适当安排。唐代诗人白居易谈诗时提到这个问题：“韵协则言顺，言顺则声易入。”可见古人早就注意了这个问题。所以，平仄的安排是很要紧的，设计和演唱都要注意四声语调，否则不仅不能准确地表达唱词、念白的内容，甚至会引起误解。譬如：“曹丞相命我出使匈奴”，就是作为使节去匈奴，念成“曹丞相命我出师匈奴”，就是打仗去了，意思完全错了。再如“达到”，平仄错了，就可能念成“大刀”或“打倒”。

唱念时不仅要注意四声，还要注意由于四声而产生的必要的装饰音。譬如“红旗”二字，如果谱子写得“1 1”唱时就应唱成“ $\overset{5}{\underset{\cdot}{1}} \overset{6}{\underset{\cdot}{1}}$ ”，字才不倒。戏曲曲谱上的单倚音、复倚音，常是用来保证字的声调的准确，特别是阳平和去声字更要注意。由四声和装饰音也产生另外一些东西，如经常所说的感情、风格、意境、韵律等等。

韵律就是诗歌里的声音和它的节律。在诗歌（包括唱腔）中间高低、轻重、长短的组合，匀称的间歇或者停顿，一定地位上的相同音色的反复出现，以及句尾行末利用同韵母的字来押韵，这就构成了旋律，这是构成诗歌音乐性、节奏感的主要手段。风格：是由于生活经历、立场、观点、艺术素养、个性特征的不同，在处理题材，驾驭体裁，描绘形象，运用表现手法和语言方面，都各有特色，这就形成了作品的不同风格，意境就是文艺作品所描绘的生活图景和表现的思想感情融合一致而形成的一种艺术境界，通过形象和联想，使观众在思想上得到感染。

文词格律。不同的剧本，不同的剧种，文学上有不同的格律。现在从文字上可以分作两类，一是讲唱类，就是过去说佛经的那种变文体，上下句，在音乐上就是板腔体的；一是乐曲类，

就是今天所说的曲牌体。当然不同的剧种，不同的题材，有不同的文学风格，不同的文字格律，因此而影响剧种的特色。如昆曲演《牡丹亭》、《蔡文姬》就比较合适，演《刘巧儿》、《杨三姐告状》就不太适合。中国戏曲分作两类：一类是以七字句为基础的，上下句的唱词，包括弹唱戏、花鼓戏；一类是长短句词曲格律的，象高腔戏、昆腔戏。但这两类里的一些较大的剧种，特别是念诗、念引子，念对子，又有许多相同的地方。剧本文学虽然是写的戏剧故事，但是，在文词运用方面、特别是传统的历史剧里面，包括了古今以来的各种文体。比如，“昔日有个吕温侯，盖世英名贯九州。风仪亭上貂婵女，千秋佳说美名留”。这是淮剧《送京娘》的词，这是板腔体的词，变文说唱体的；“催花御使惜花天，检点民工又一年。蘸客伤心红雨下，甸人悬梦彩云边”。这是诗，是昆曲《牡丹亭·惊梦》里边花神念的诗句。

“乐游园上清秋节，咸阳古道音尘绝。音尘绝，西风残照，汉家陵阙。”这是词。“迢迢前路愁难罄、灰看水绿与山青，伤尽千秋万古情。”这是曲子。文辞上有不同的风采，风格。我们可以简单的分一下，一般地板腔体的唱词象京剧，按我们过去古诗的诗体，它属于赋体，就是直接叙述的。如“郾坞县在马上心神不定”什么人物干什么，说得很清楚。一到昆曲就不行了。“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣”，这是“兴”体，托事于物，因物及人，形象思维更强。你自己琢磨去吧！引起人很多联想的东西，不直接叙述，用景色来衬托人物，一个深闺少女在春天里，情怀很愁闷，她眼里所看到的一个破落园子。以上这些，都有不同的意境。

还有风格笔调的统一。本来是传统的东西，我们今天要改的时候，要考虑文辞风格要和原来的相近。不要让古人说今天的语言，唱今天的词，搞成不伦不类。

艺术协调与交流感染的问题。戏曲是综合艺术，光凭文字是不

行的，文字是平面的，它要体现在舞台上。你写的词有戏没戏？这是一方面。你写得词能唱不能唱，这又是一个问题，这词容易不容易表演？戏是要通过表演和其它手段来体现。所以，要给其它艺术手段留空子，你都说清楚了，观众就不要听了，要兼顾其它。

中国戏曲不同于西洋歌剧，也不同于话剧、舞剧等。戏曲无论在艺术结构和演出形式上都有它的特殊规律。从名称上来看，戏曲它本身就决定着“戏”表演、跟“曲”——歌唱的结合、统一。戏曲的基本特征是把文学、歌舞、念白、音乐、表演、人物造型、舞台色彩等等紧密地结合在一起，成为一个综合的艺术整体。单从演员这方面来说，也就是唱、念、做、打相结合，而且唱、念、做、打都统一在一个音乐——锣鼓点上，统一在一个节奏上。通过这种综合的舞台艺术形象来反映生活，塑造人物，表达一定的思想内容，从而吸引观众、教育观众，陶冶性情。戏曲本身虽然是载歌载舞的，但是舞台上表现一定的思想内容，特别是区分不同的剧种、的曲种时，还主要的是唱念起作用，虽不是绝对的，但是主要的。既然戏曲主要艺术手段是唱念、音乐，而唱念又是剧中人的思想表达和夸张，所以我们研究戏曲演唱，就要首先探讨语言的结构，语言的使用，吐字、发声，用气各方面的原理、方法。从音乐上来讲，一般音乐的长处是它的旋律性，抒情性和节奏感，而且还都可以充分利用旋律去描绘客观事物，并且给客观事物以鲜明的音乐形象。但是，一般的音乐在表现具体的人物性格这方面，不是它的特长。而戏曲音乐就是利用旋律节奏来表现人物性格方面有突出特点，性格化方面有特点。戏曲有人物、角色，有行当，有语言，戏曲唱腔就是剧中人的语言，有内心思维活动，有独唱独白，又有外在的形态动作，对唱对白。而且，剧中人的思维总是随剧情发展而变化。一首歌就是一个思想或事物的片断，而戏曲不行，从第一句唱到末尾，思想变化多得很。所以，唱腔的旋律节奏，包括唱法的吞吐收放，

抑扬顿挫，总是随着文辞的内容，语调、语气，与人物的动态，人物的外形动作而相应着，这就决定了戏曲音乐在塑造人物形象，体现人物性格方面，能够起到一定作用。可以说，戏曲音乐（主要是唱段）主要是刻画人物的内心世界，而不是用音乐去描绘很多客观事物。当然，唱词也有描写客观事物的，我来到什么地方，这里风景很好，这还不是客观的，也是通过具体的剧中人的感受而描绘出来的。譬如两个游园，昆曲《牡丹亭》杜丽娘游园，一肚子春愁，对封建制度不满，她所看到的是断井颓垣，越看到风景美心里越烦；河南梆子《大祭桩》也是游园，很高兴，瞧见什么都好玩。不同的剧情，不同的具体人物，对客观景色的描绘是不一样的。这就是戏曲唱段和一般散曲、歌曲所不同之处。

中国戏曲音乐的特点，第一个是它的语言（戏曲语言），不管多长的唱腔或一句多长的念白，它的字音、语言（包括语气、语调）是随着旋律同时进行和同时完成的。不是把一个字唱出来后就不管了，这腔多长也要把一句话说得很清楚，调节的很匀。这腔没唱完，我这字就没咬完。第二个特点是它的表演，情动于衷，必行于气，气与意随，形与气随，声与形随，气一动就成态，形与言，现于面，盎于背，施于四体，所以有语言，就有表情动态，因此唱念和表情动作是同时进行同时完成的。第三个特点是交流，包括演员与观众的交流、同台演员之间的交流，气之动物，物之感人，从内容出发，又能因地（演出场地大小）制宜、因时（不同时期）制宜、因人（不同观众或不同的配角）制宜地借声音（唱念）、动态（表情动作）等艺术手段，去启发观众得到最深的感受。从这一点也可以说，演员和观众，是对剧情演唱的共同参与者。演员和观众的情绪是随着剧情的同时进行、发展和同时完成的。而上述三者，又密切关系气息的运用，气息一变则声音、形态、动作、节奏、力度等等就都有变化。戏曲的唱念表演，是生

活的概括和夸张，它的基础源于生活，也可以说是高度的提炼，强烈的夸张，鲜明的节奏，这三者是中国戏曲演唱的特点。

人类的生理构造和发声器官，并不因为民族，地区不同而有差异，发声呼吸的原理也基本是一致的，当然各有各的体现方法、色彩。但是，由于民族的语言习惯，风俗感情，生活环境等等的关系，在具体运用时，却各自有不同的要求，各自有不同的表现手段。因此，就形成中西不同的唱法，和各民族，各剧、曲种的多样风格。有人认为外国的科学，中国的不科学，这是不对的。用唱戏的方法唱歌不行，用唱歌的方法唱戏也不行。就以戏曲板眼来说，板眼是语言（句读、感情、语气、语调）的节奏，是根据中国语言，基本是汉语普通话，或是某一个历史时期中心地区的语言，（元曲是以大都为中心的）或者不同地区的习惯语言（地方戏），戏曲唱念是根据中国语言的规律来进行的，板眼是语言、语气、语调的节奏，而不是单纯的音乐节奏。所以说，板腔不同于板式，节拍也不等于板眼，比如4/4节奏强弱是“强、弱、次强、弱”，而戏曲里，板上的不一定是强拍，很多是第二拍反倒强，总之，它是语言的节奏。它的强弱语顿挫决定于语气，长短缓急服从于感情。拍子数可以固定，强弱拍的变化很灵活。歌曲可以先有曲后填词，戏曲一定是先有词后谱曲，都是同一曲牌同一板式也会有不同的变化，起码要保证不倒字。歌曲可以一曲多词，戏曲必然要依字行腔、专腔专用，否则，起码也出现倒字。从节奏来说，就是摇板散板也具有一定的语言节奏，而节奏的变化很鲜明、很重要，写上“节拍自由”并不是无限制的自由，而是有规律的，其规律就是它的句读、语气节奏。所以，戏曲把语言发展（夸张和抓住语气语调特点）为音乐性、节奏感很强的腔调，歌剧是用歌来代替语言。

腔调。调是乐曲的规格，如二簧调、西皮调，弦索调，民歌小调等，腔是唱出来的，润饰出来的，如行腔，梅腔、程腔、马派

唱腔、麒派唱腔等，包括昆曲本身就是南戏，南戏有弋阳腔、昆山腔、海盐腔、余姚腔，海盐腔是用浙江官话唱的，昆山腔是用江苏官话唱。总之，腔和调是有区别的。

用气问题。气不仅仅指呼吸，还包括用力，气和力是分不开的，也是“手、眼、身、法、步”的“法”，戏曲界叫“法儿”。就是人体中的“能”。它行之体内为“力”，行之于口鼻间为“呼吸”，体现于行展则为“精神状态”，一个演员的表演要动人，音容笑貌要协调一致，不是单从外在的形象或声音上去模拟，要看是否真正入了戏，是否深刻理解了剧中人的思想感情，生活是艺术创作的源泉，技术是表现手段，要把技术运用的恰当，就要求演员在生活里随时随地地观察各种事物，去体会不同人的思想感情，推敲每句话、每句唱腔、每个思想活动，反映在呼吸上的强弱、深浅、缓急、停顿，种种不同的形态的变化和运用。在演出中，恰如其分地表达出来。动情就是动气，情动而言行。气是由感情产生出现的表现力量，激情是一种强烈感情的反映，在戏曲里，最善于调动激情，却可以成为一种有作为的力量。所以，我们要善于选择一些有意义的情感，善于把炽热奔放的感情跟冷静自制的理智统一协调在一起，使唱念动作，既表现了激情，又正确的发挥了力量，要让观众从演员的表情中感到语言声音，从声音里边听出感情、人物。因此，必须认识到感情、呼吸、眼神、声音、语言、动作都互相关联的呼应的统一体。比如：喜，一派正气，呼吸轻松，笑语欢声；怒，过去解释是气在胸中转圈，越怒转得越快，呼吸紧促。就是吸气以后在胸中作小幅度的旋转控制不放，皱眉，声恨；悲，用喘气，悲痛已极时，眼泪贴在眼皮上，实际是用上胸呼吸，呼吸短促；悲愤，要用贴气运气往下眼眶前面贴；欢喜时气吸得很足，充满全胸；忧愁，用砸气、口鼻的深呼，吸气慢，把气控制到胸底，砸气就是呼气时，更多用鼻腔，思，把气停放胸中，

胸、腹、肋自然地吸一口气，在思考未决之前，呼吸点是不动的，如果是思想很久以前的事或比较轻松的事，他一定是吸气慢，吸得深，外形是抬头往上看“遐想”；如果思考很近时期，或方才发生的事情，以及重要问题时，必然吸气浅，吸得快，低头下视，随低头随吸气“沉思”，不管是那样的思考，在问题未决之前，呼吸是暂时停顿的。惊，用沉气，口腔随抬头注视的动作，同时吸一口气；恐惧，是惊到极点，又无力抗拒的一种表现，骤然吸气，气上贯肩臂，下沉于膈胸，在恐的过程中气保持不放松。酒，微带酒意时，用喷气，用上胸呼吸，节奏较缓和，大醉的人，失去控制；要用最松弛的口鼻联合深吸气，毫无控制的呼气。颠，神经失常的人，很紧促的上胸呼吸，呼吸时没节奏，更多的是用口腔换气；狂，狂妄自大，上下抽气，上边用鼻腔吸气，下边从胸底往上提气，两边一凑，集在胸前，咀角必然下垂；莽，莽撞泼辣，提气以后把气往两肋里分，提气时口鼻自然地较快吸进一口气，蛮横无理咄咄逼人的神态就出来了；轻佻，气往两个肩头去，下身是轻飘的；病态，完全松气，头、面、肩、背全部放松，眉梢、眼角、咀边自然就垂下来了，气虚弱无力的神态就出来了。有了以上的体会，唱这样的腔，念这样的白，声音情态是一致的。有的年轻演员惟恐自己不美，他对美的概念是打扮漂亮，总带微笑，偏偏唱词不是笑而是哭，声音情态就不能统一。以上总结的几种表情与呼吸的关系，是一般规律，一种程式。它和中医理论书《内经》谈的是一致的：“怒则气上，喜则气缓，悲则气消，恐则气下，惊则气乱，思则气结。”道理基本是共同的。演员不是要拿来套用，而是要了解它掌握它，随着剧情的不同而活用。那种套用手段、唱腔和图解式的动作，那是程式化，不是艺术。所以唱念不仅是要用手、口、步、身、重要的是要用气。

要注意气口。一个唱段是否唱得抑扬顿挫、高低婉转，是否

把感情唱得淋漓尽致一气呵成，首先在于呼吸气口，是否运用得当。不能盲目地浪费气力，要用得恰如其分。无论是对白，还是对唱时，都要用感情听，用呼吸反应，人物性格、感情就能够贯串，节奏能准确恰当。感情呼吸不能出空白，否则戏就断了。感情支配着呼吸，感情就始终能和观众交流，剧中人之间，演员与观众之间的交流默契就有基础了。因此，在唱一个唱段之前，一定要深刻体会唱词的情感，它的句读，音节，从中找出基本呼吸。这是什么人物，要说要唱什么话，他对于各种事物是什么感情态度，和每一句唱词，每一个乐句，每一个短格的转换变化的动态、气口，这样，掌握准确唱起来才得心应口。唐朝段安节的《东府杂录》记：“善歌声必先调其气，氤氲自脐间出，至喉乃噫其词”，意思是说，好的歌唱声应该先掌握呼吸方法，脐间指横膈，用胸腹肋联合呼吸，能吸得深，有腹肌膈肌的支持，胸膈间的力气通畅，发音吐字在口腔。在元代芝庵《唱论》中提到有“偷气、取气、换气、歇气”是指的歌唱时各种不同的气口，“爱者有一口气”是说演员扮演一个人物时，首先要从剧中人身份、气质、性格以呼吸不同，用气深浅，以及气提起来以后，松紧的程度，来塑造人物的气质形态，这个基本的呼吸，从出场以后，一直保持这个形态不能放掉，人物的表演、唱念都在这个基本呼吸的基础上“起法儿”。这样人物性格就能始终如一，声音和人物就会协调，就会气贯全身，意贯全剧。从唱上来说，无论唱一出戏或一段唱，都不能放掉塑造某一人物的呼吸。呼气要控制，唱时咬字要结实。就是没有剧情人物的一般歌曲，也有一个演出者的精神状态。“蓄气”是“蓄人物之气”，就是要有“内心视象”，就是对人对物的理解体会。没有“蓄气”，俩眼就没有神，没目的。一段戏，一段唱念，一段的感情，和观众交流，感染观众都在这里开始。蓄气后，就有了眼神，眼神是心灵的窗户，而表达眼神是动力，支配眼神的根源是思想

感情。亮眼睛，就是亮心情，亮身段是亮形式，所以动作跟唱念要统一到一个点上。在一段唱开始。一定要有对这一段唱或这一句唱腔的感情呼吸。随着歌唱的内容，是欢快的，还是愤怒的，还是思考的，还是抒情的，根据不同情感要求给一个恰当的呼吸。白居易诗里说：“未成曲调先有情”，就是这个意思。也可以说是“言未发而哀乐具乎其前”，语言还没发，情感在前面。还要准确、饱满适度。这个气口叫续气——续感情之气。演唱开始时有了“蓄气”和“续气”这两个活动，声音就能真实舒畅，精力就可以一贯到底，唱腔中间的换气、偷气，都会自如充沛。

几种不同的歌唱用气、气口。换气、是指每句唱腔开始之前，或中间有过门的地方，必须吸气，自然换气的地方。偷气、也叫透气，就是从口鼻之间，较快地吸进一部分气息。换气是肌肉全松弛了，偷气因时间来不及，仅仅吸到胸间。偷气虽然浅，但使口腔、上胸部的肌肉都舒缓了一下。在歌唱的中间，和用字的收声、或字的音势、或感情语气的变化转折，在观众不知不觉之间，偷偷地换了半口气。要注意，这种换气是因着感情的形势，因着字的字势、语气而偷换的。不能把它理解为“抢气”，一抢，气就噎住了。偷气记号记作“‘”，换气记号记作“V”。提即取气，发高音、发低音时，都要提气，有人发低音时不提气，利用不了胸腔共鸣。提气有两种方法：唱高音，行腔上遇到激动感情时，上行的高腔，这时要感觉到上边由头腔（即额窦处）着力往上拉，下边由膈肌有韧性地往下拉，也就是西洋唱法说的“通了”，高腔用力由上额、膈肌、腹肌来统率，相对就减轻了胸部肌肉的紧张和高音对咽喉的压力。清《乐府传声》提出：“为此字要高唱，不必用力仅呼，唯将此字做狭，做细，做锐，做深，则音自高矣”。所以唱高音要照此法，将气透出，听者已清晰明亮，唱者又全不费力；唱低音时提气，是需要更多的胸腔共鸣，就不需要上下拉的力量，而是横膈要有韧性的向上给以支持，

象一盆水里浮皮球一样的。千万不能因为唱低，而放松横膈的支持，那样，声音就塌。发音提气的劲头，要靠感情来带动，从丹田提气，感觉到气已到前额再发声，不是憋，从内部感觉，好象一条弦，由上颌和横膈两只手把它伸直，从外部现象看，胸扩是开张的，松畅的，腹肌是有弹力的。如果唱时不提气，膈肌就松懈不会支持，气散了，声音就很无力；提气呢，感情就会集中，软腭就自然提高，喉部就通畅，从膈肌支持看，气流从胸底成一条线有力地立直，达到硬额，这声音就会集中，轻松有力，口腔吐字部位就会扎实，词句必然能沉着送远。低腔唱念时，如不提气，胸腔口腔就都松弛无力，气息一泄而尽，声音飘散，要特别注意。提气记号作“个”。歇气：唱腔停顿时，声断意不断。如果在唱腔小停顿时，要换气偷气，气息就变动了，声音感情形态就会跟以前脱节了。呼吸不动，无论停顿时间有多长，其感情、呼吸、发音的肌肉形态不变，声音虽然暂停了，而人物感情仍然在酝酿。歇气记号为“↓”。缓气：就是就气，就原来的那口气。在行腔里由原来的情感语气，把声音稍一控制再缓缓地放出去。缓气多半是结合感情的连续伸展的地方用，记号“→”。凡是由强突弱突轻的地方，都用缓气。收气：收气很巧。凡是唱腔遇到上滑音时，随着音把气往咀里一收，不收则唱腔没情感，比较拙莽。收气虽然并没有吸气，但经过这一收，口腔和喉部肌肉松弛了一下，给下个唱腔准备了一定的力量，缓了一下劲，收气记号作“↙”。凡上滑音，下落音都可用收气，下落音一般是吃掉不唱。

风格问题。风格、韵味是两个概念，但又互相关连。风格是事物的内在精神和它外貌特征相统一的体现。文辞格律不同，有不同风格。唱法不同，有不同风格。同是京剧旦角唱腔，梅兰芳就端庄华丽，程砚秋就悲婉清冽。同是老生，马连良唱得巧俏、飘逸，周信芳唱得就醇厚苍劲，这就是风格。不管任何风格的艺术，表现在观众面前时，必然要求它有韵味。民族声乐艺术非常

讲究韵味，韵味两个字似乎很抽象，韵是指的声韵，但仅仅把字音唱好念好，也还是出不了“味”，更不用说只唱声不唱字的歌唱了。韵味的解释，就是语言的美，包括文体、辞意、音韵、感情和旋律的美，包括节奏，强弱、顿挫、断连、收放、装饰、风格，还包括唱与伴奏的相辅相成，这两者经过“凝神结想，神与物游”的形象思维，联想，这形象思维就是意境的美，和既洗炼又缜密，既冲淡又含蓄的艺术手段相结合之得的结果。就是语言的美、旋律的美，意境的美，跟比较细致有一定修养的艺术手段相结合的成果。它是包括了声音，语言、字音如何美化，语调、语气如何润色、表达；以及根据文辞中的感情意境的需要、剧种、乐种的特色，给以形象的恰如其分的表现技巧等等综合体。所以有声无韵就象一杯白开水，有韵有味就象新鲜的瓜果蔬菜一样，色鲜香润俱全。唱腔有韵味就会使观众听着有余不尽，有回味的余地，即美又隽永。因此，会唱不等于能唱，好听不等经听。要使观众听出韵味，演员就要对声音、唱段、唱腔，作过细的揣摩。

节奏问题。人的内心活动较外在活动更复杂。人们对一切事物的节奏，包括对声音节奏，对动态节奏、对形象节奏；对色彩都会产生一定感应，跟人的生理节奏、心脏的跳动、呼吸平稳相适应的节奏，是和谐的，相异的节奏是刺激的。在舞台上，唱念音乐和其它艺术手段都应该统一在一个内容，就是剧本决定、唱念决定的这个节奏之中。每个演员都要把节奏，一出戏的节奏、一个人物的节奏、一段唱念的节奏、一个乐句的节奏，一个动作的节奏（包括内心动作）都要掌握住，拿这个节奏作为创作手段。在舞台上要通过演员的声音、形态，把剧中人的性格、气质、内心活动，如实地典型性的艺术性地告诉观众，使观众能够与剧中正面人物同呼吸共感受，对剧中所暴露的丑恶的东西，能引起观众的鄙弃、痛恨。这就要对剧中的不同人物（包括年龄、身份、气质、风度、性格等等）进行分析研究、掌握准每个人的

不同节奏。

剧中人思想动态，反映在唱段中的节奏变化：以《蔡文姬》第三场“贱宴”的〔梁州第七〕为例，蔡文姬通过盘问汉使董祀，证实了曹操是诚心诚意地迎接蔡文姬归汉，去撰修续汉书，完成力修文治的大业。左贤王也毅然剪断私情，同意文姬归汉，决心与汉朝永远和好。文姬临别前把祖传的铜镜，留给左贤王，以寄托相思不忘的深情。这段唱选用了北曲里一个比较细腻的长曲牌〔梁州第七〕，谈曲原型是一支平稳细致的一板三眼的慢曲子，有的还处理成前半段对衬排比句的散板，后半段转成一板三眼的唱腔，两种处理。在《蔡文姬》这场戏里，随剧情需要，从唱词到唱腔音乐都作了较大突破。唱段开始，当蔡文姬念：“这是我家祖传的铜镜一面，请王爷珍藏”，左贤王双手接过镜子后，随即出现男女声伴唱，散板的一个“难”字，旋律是蔡文姬的人物主调，渲染蔡此时此地回肠荡气的心声，引出蔡摇板式的紧打慢唱，“好夫妻从今后南天北地”，其中从“南天北地”正式上板、具有〔梁州第七〕的原型，到“一轮铜镜万缕相思，临别时诉不尽浓情密意”的结尾，用了幕后重唱式的女声伴唱，重复后边的四字，以加深依依难舍的离情别绪，悲怆愁怅的气氛。骊歌起”至“载得起”，这十句唱腔，用幕后女声领唱，男女声伴唱交错进行，节奏上用了摇板、清唱散板，归到较快的一板一眼，接着以幕后女声领唱“且挥鞭”三字，蔡接唱“催那离愁去，这时，舞台上灯光全部转亮，扭转前面悲伤凄恻的气氛，最后用传统的全场人物大齐唱的形式重复论唱“原匈奴汉朝两和恰，亲人骨肉会有期”，造成雄伟热烈的气氛结束，这个唱段，在节奏和演唱形势上，进行了必要的出新。出新的依据就是剧中人思想动态的活动和变化。虽然只用了一个曲牌，但从文字、词句、唱腔都伸展，听起来给人以套曲的感受。这就是利用节奏来塑造人物的一个手法。

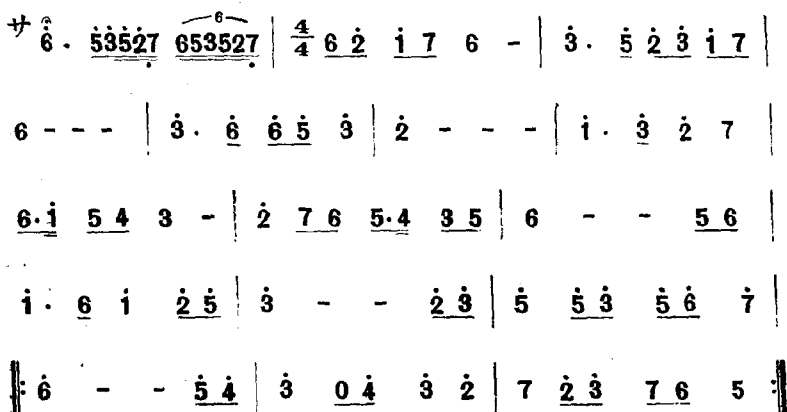
昆曲《蔡文姬》选段

1 = \flat B

郑拾凤 词

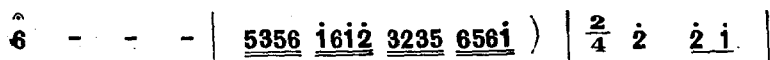
辛清华 曲
傅雪漪

文姬献镜音乐

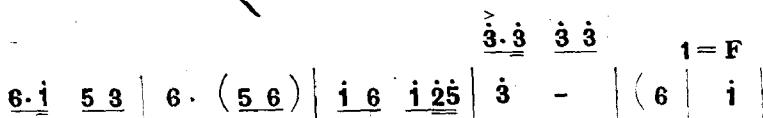


渐快

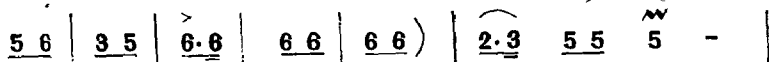
(接唱〔梁州第七〕)



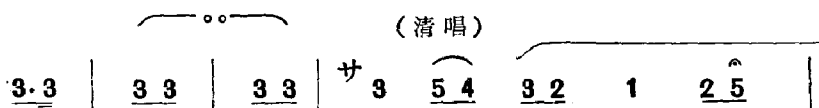
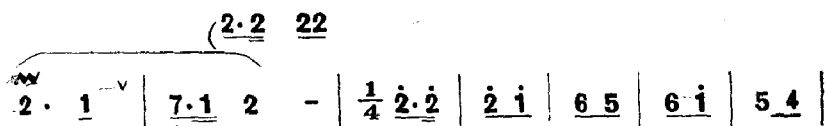
(齐)难



(紧打慢唱)

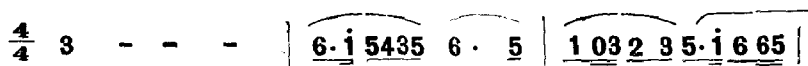


(文姬)好 夫妻

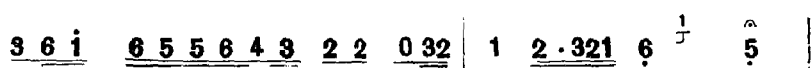


从 今 后

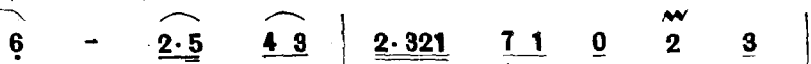
慢 ($\underline{3.5} \ \underline{6 \ 1} \ \underline{2 \ 2 \ 1} \ \underline{6 \ 1 \ 5 \ 3}$)



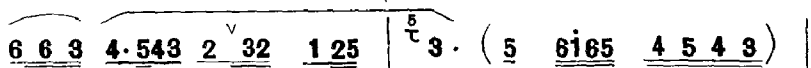
南 天 北 地，



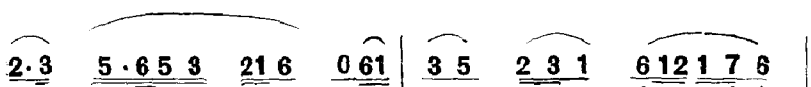
($\underline{6.5} \ \underline{3 \ 2 \ 3 \ 5}$)



十 二 年



恩 爱



文 姬 我 冷 暖 自



知， 感 王 爷 剪 私 情

2.3 1.22 1 6 0 1 2354 | 3 (32 1612 3) 2 3 5 5 6 |

全 大 义， 为 民 族

1.2 6¹ 6 5 4 0 5 3. 5 3 2 | 1² 6² v 1 2 3.2 1 7 |

和 睦 忍 别 轻

(6.5 12)

6 1 1 5. 4 3 5 0 6 5 6 7 2 7 | 6 - 3 3 5 |

离 一 轮

6¹ 2 3. v 2 3 5 1 2 | 3^v 5 6 5 4 3 2. 3 |

铜 镜 万 缕 相 思。

(女伴)

0 0 0 6 1 3 5 |

万 缕

2 - 0 0 | 5. 6 2. 3 2 1 7 0 1 2 |

临 别 时

6 1 2 1 7 6 5 - | 0 0 0 0 |

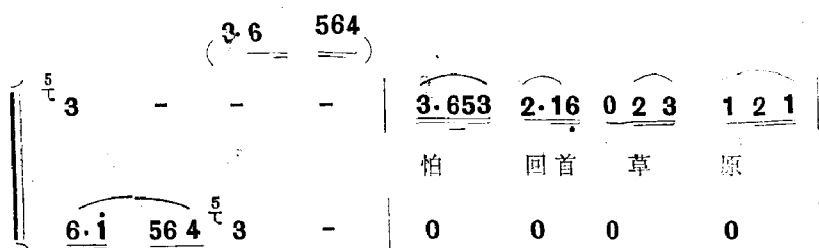
想 思，

0 6 1 5. 4 3 5 1 2 1 6 5 3 | 0 2 3 1 2 5 3 2 5 |

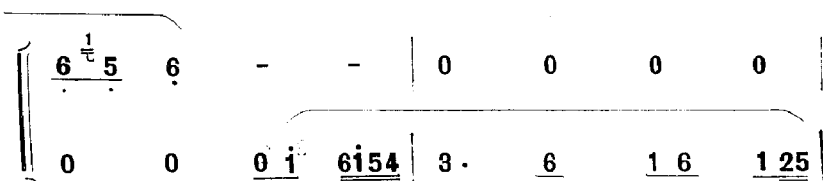
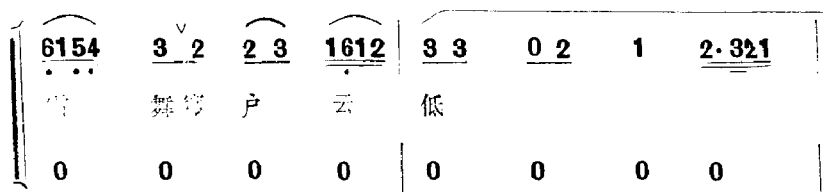
诉 不 尽 浓 情 密 意。

0 0 0 0 | 0 0 0 5 6 3 5 |

浓 情

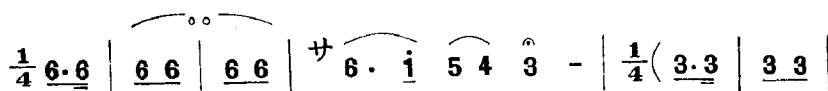
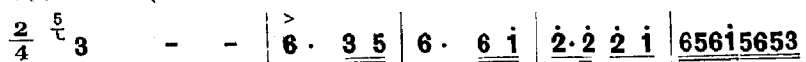


密 意。



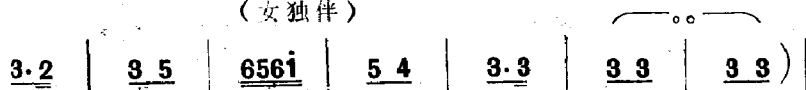
(男女齐) 听

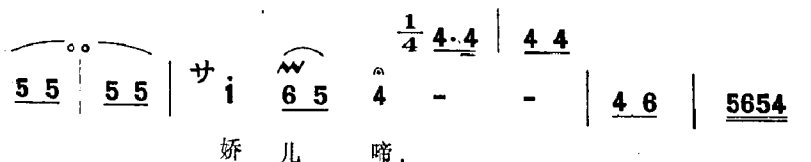
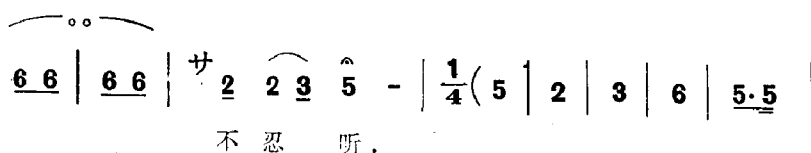
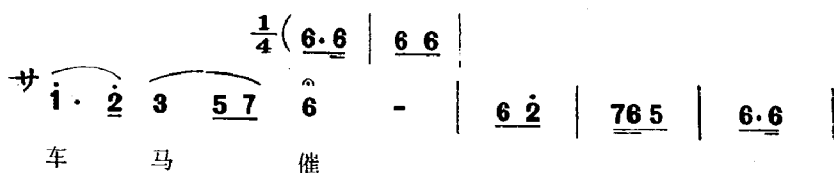
(快一倍) (3. 3 3235)



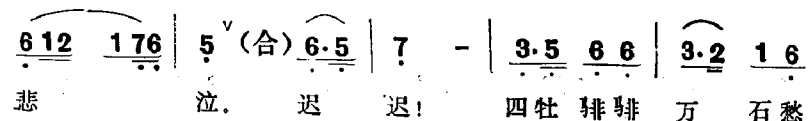
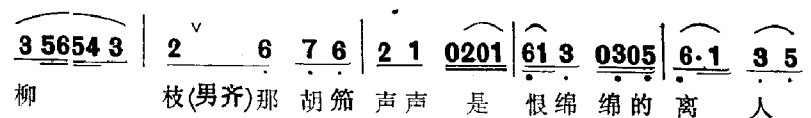
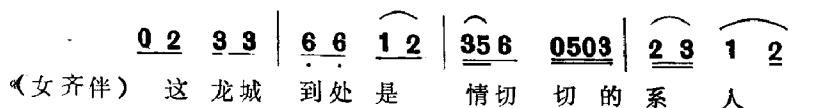
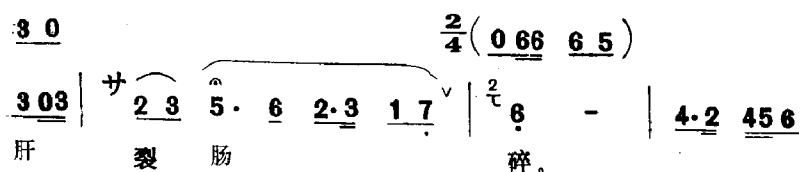
编 歌 起

(女独伴)





(慢一倍)



0 3̣5̣ 6̣ 1̣ 5̣ | 3 0 | (1̣.1̣ 1̣ 1̣ | 1̣.2̣ 7̣6̣5̣7̣) | 5̣.6̣ 1̣ |

怎 载 得 起

(女独) 且 挥

1̣ - | 1̣ - | 6̣.5̣ 2̣ 2̣ 3̣ | 5̣ 0 6̣.1̣ 6̣5̣ | 4̣. 5̣ | 6̣ - |

鞭, (文姬) 驱那 离愁 去, 离愁 去,

0 2̣ 3̣ 5̣ 3̣ | 6̣.2̣ 1̣ 7̣ | 6̣ 6̣ 5̣ | 4̣ 5̣ | 6̣ 1̣ 2̣ | 1̣ 7̣ 6̣ |

愿 匈奴 汉

朝

永

和

5̣. 6̣ | 5̣ - | 06̣ 5̣4̣ 3̣ | 1̣ 6̣5̣ | 2̣.3̣1̣2̣5̣ | 5̣ 3̣ - |

(男女合)

恰

亲 人 骨 肉 会 有 期,

0 6̣1̣3̣5̣ | 6̣ 1̣2̣1̣7̣ 6̣ | 5̣. 6̣ | 5̣ - |

永

和

恰

6̣ 5̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 1̣ | (03̣2̣3̣ 5̣3̣5̣6̣) | 1̣. 2̣ | 6̣.1̣ 5̣6̣4̣5̣ |

(合) 亲 人

骨 肉

会

有

(6̣. 5̣ 6̣ | 1̣ 6̣ | 1̣ 2̣5̣ | 3̣ - | 3̣ 0 |

6̣ - | 6̣ - | 6̣ - | 6̣ 0 |

期。

在念白里，主语究竟放在什么地方，重点变了，动作也随之变。同时词句由始于读的地方安排不同，就要改变它的表现手法，节奏、动作手式。比如《秋江》有一段白，陈妙常念白：

“此人头戴青巾，身着兰衫，腰系丝绦，后跟小小书僮，身背琴剑书箱，不知赶何人的船往临安去了？”另一念法是把重读放在“青巾”，“兰衫”，“丝绦”，“小小书僮”，“何人”等处。由始两种念法，重读不同，所以手式、眼神等表现方法都不同，节奏变了，动作也全变了。由此可见，唱念表演的节奏动态，是不能分割的，是互相关连的。

总之，完全生活化缺乏音乐性节奏感的台词，即和歌唱的格调不协调，就是念起来也必然平淡无味，更影响动作的舞蹈化。当然韵律、节奏、情境都很完美的台词，把它行之于舞台之上，还需要演员细致揣摩，掌握词、情、旋律、节奏，以真实的感情，根据台词的内容、句读、语调、语气，灵活准确地运用强弱缓急抑扬顿挫和吞吐收放多种表现技巧，体现出语言的气势、音节，刻划出人物的气质形态，表达出文辞的思想意境，这样才能用声情动人心弦，使观众神往。一段台词，不管是念是唱，如果能掌握准了人物性格感情，语言的节奏，就一定会声情一致。演员相互之间，节奏运用的准确，唱念与伴奏之间，节奏运用的准确就能达到艺术的完整，收到一盘棋的效果。

舞台上演员间相互交流，相互感染，关键在于节奏。因此，一个导演，一个演员，一个音乐创作人员，必须对作品有完整的艺术思考，对全剧有一个完整的布局，有层次的节奏安排，和用什么手法来处理每一段节奏变化起伏的方法、步骤。

节奏除去表现人物性格、语调语气之外，还要表现情绪，舞台气氛和意境。所以说一出戏是否贯串，是否有起伏，有情致，以及伴唱是否唱得感情、意境很深，就在节奏是否安排好，是否处理的恰当。如昆曲《单刀会》第一段落，从关羽上场始，打击

乐的使用，都要沉着舒缓稳重，好象船就在大江水面上，有波涛回声和波浪涌叠的感觉。从周仓念“梢水听者，父王有令，风帆不必扯满，将船微微而行，父王要观江景也”以后，整个舞台节奏，从关羽的望水，唱〔新水令〕、〔驻马所〕、唱段、念白、音乐吹打、表演等，都要处在一个迎风破浪，摇曳起伏，在大江中缓缓行舟的节奏里。但这种缓慢的节奏里，又包含着“山雨欲来风满楼”，一触即发的战斗气氛，节奏虽舒缓，但要含蓄，有韧性。船靠岸了，这种节奏也就结束了，一出戏必须能让观众感受到节奏的变化，演员才算完成了任务，一盘棋，一棵菜，都是指全剧在节奏上的一致，布局上的章法统一协调。所以导演、作曲、演员都要敢于利用节奏，善于利用节奏。

停顿。文辞有句读，说法有气口，音符有休止，任何事物在发展中间都有它的阶段性，停顿是前一阶段的结束，也是后一阶段的开始，是过度酝酿过程。舞台艺术在进行中的停顿，虽然是刹那间，但这个沉默决不是声情的中断，在无声中更感到感情含蓄的深刻。有火候的演员，在舞台上才敢于大停顿。从唱念来说，顿挫是小停顿，间歇是大停顿。顿挫是由于人物语气形态而构成的，间歇则是人物感情的含蓄、酝酿、控制、变化和伸展。顿挫表达了人物的语气情态，也正由于节奏的顿挫才更使得观众更深刻更鲜明地得到了语气的感染，间歇是人物情感的酝酿和伸展，而节奏上的间歇，恰好给观众以充分欣赏和咀嚼回味的余地。在一出戏里，一段唱念之中，只要是切合时宜的内在的情感贯串的停顿，就必须会加强观众对即将出现的声音、形态的期待。而停顿后再出现的唱念表演也就给予了听众应得的满足或激动。所以，停顿在舞台艺术唱念表演之中，不仅是个艺术手段，而且是整个戏或者唱段中的布局，章法，犹如一幅中国画中远水平林，暮烟云断的布局一样。在唱段一连串起伏婉转的旋律，偶然出现一个中断，这个中断却正是剧中人物心情的亮相，也正是

诱导观众深入剧情曲情、和演员一起参加创作的感染交流手段。

关于戏曲艺术中，文辞、音乐、表演的综合，就谈这些，供大家参改。戏曲舞台艺术的改革创新，是我们戏曲工作者的一个课题，也是推陈出新的一项基本内容。时代变了。传统的东西也必须随之变化发展，使之具有强烈的时代精神。舞台艺术形式能否与新时代新观众结合的问题，也是关系到戏曲艺术发展前途的大问题。语言在变，明代陈第在《主诗古音考》中说：“时有古今，地有南北，字有更革，音有转移。”这是很对的。戏曲也在变，梅兰芳先生讲过“移步不换形”，是说戏曲总在前进，在前进之间，并没有改变其剧种的形象。戏曲艺术有其自身的规律，必须按其规律进行改革创新，戏曲艺术才能真正得到繁荣发展。不断推陈出新，正是戏曲发展的一条基本规律，对于我国丰富的戏曲遗产，一定要采取各种措施保存下来。同时，要批判地继承，不断革新，只有这样，戏曲才有发展前途。

原载：

《戏剧通讯》一九八二年一月号

戏曲唱腔和戏曲 艺术形式的关系

董源

戏曲音乐是构成整个戏曲艺术的一个重要的部分。我国有很多不同风格、不同形式的地方剧种。这些剧种固然在表演形式上有些差别，但更主要的差别还是因不同的地方语言、自然环境，人民的社会生活等等因素所产生的不同风格的音乐而形成的。比方越剧大量的学习了昆曲的身段，它还是越剧而不是昆曲，可是昆曲如果大量的用越剧的唱腔，人们就会认为那是越剧而不是昆曲了。同样，同一个“柳阴记”的剧本，有人要看川剧演的，有人要看京剧演的。并不是两个剧种演出的故事不一样，而是唱腔风格不一样。人们要欣赏以他自己熟悉和喜欢的音乐所表演的那个戏。

此外，一个剧种擅长表演甚么样的戏，或者表演甚么内容更适合，身段动作固然是一个重要的因素，但如果全面的来看，就会感到更多的还是决定于音乐。音乐的发展，总是影响着 一个剧种的发展。所以，在整个戏曲工作中，应该注意戏剧的主题思想和表演上的问题，同时也决不应忽视音乐的问题。

在戏曲音乐中，唱腔是一个主要的部分。除了部分武打、做工戏外，大部分的戏（无论是重唱或唱做并重的戏），唱还是主要的。这还不仅是从一个戏里运用唱腔的多少而言，而是许多戏里人物的思想情绪，乃至戏剧情节发展等，大都用唱来表现，用唱来感动观众。每一个剧种都得有动人的唱。可以说，没有

唱就没有戏剧艺术。往往一个角色的唱腔选择不当甚至唱得不得当，就达不到所要表现的目的，就会消弱甚至歪曲了人物的形象。

因之，唱腔的问题，又是戏曲音乐中最主要的问题。

近年来，我们看到许多在思想上和艺术上都很成功的戏，但也看到了一些较差的戏。这些较差的剧目，特别是新编的以现代生活为题材的较差的剧目，有的就是在唱的问题上没有很好地解决。比方有的戏无法多方面的发挥原剧种的唱腔，或者把唱安排得不是地方，该唱的地方没有唱，不该唱的地方倒唱了。这样，就会因表演上的缺陷影响了戏剧主题的表现。

但我们却不能完全孤立地从唱腔本身来解决这个缺陷。因为唱腔只是构成戏曲艺术的一个有机的组成部分，它本身不能孤立地存在和发展。因之要解决唱的问题，就必须联系戏曲艺术的各个方面。特别是戏曲的戏剧结构和整个表演方面。

这里，我仅就这个问题来作初步的探索。

一、戏曲艺术的特征

（一）戏曲是综合艺术

戏曲的剧本文学、戏曲的身段动作，包括歌唱和器乐演奏的戏曲音乐，三者密切统一的结合，构成了特殊的中国民族形式的戏曲艺术。

戏曲中角色的动作要依靠音乐的节奏和旋律来配合，许多表演场面需要音乐来制造气氛，剧中人物的思想感情常常又要通过唱来表达；反过来，无论演员的唱腔或乐队的音乐，又依据一定的戏剧内容和表演形式的要求而适当的安排，并且为了适应表演形式的要求而逐渐发展形成自己的形式。同样，戏曲剧本的文学结构，要与表演和音乐的特点相适应；反过来，一定的剧本文学结构，又决定了整个戏的音乐布局 and 音乐可能起的作用。此外，

舞台美术工作如化装、服装及这些年来有些剧种应用的布景、灯光等等，也是根据一定的戏剧情节、人物身份、性格等等创造的。由于剧本、表演、音乐以及舞台美术这些方面的密切、统一的配合，我们说戏曲是综合性的艺术。但必需明确所谓“综合”，并不是上述那些艺术因素的拼凑。戏曲艺术的综合性是这些艺术因素相互关联着，揉合成为一个整体，并通过表演来体现的。构成戏曲艺术的任何一种因素薄弱，或者这种因素和其它的因素不调和，就必然不能达到一个完整的艺术表现。

（二）戏曲的戏剧结构和表演艺术的特征

为了了解“唱”和构成戏曲艺术的其它因素的关系，就必须首先了解戏曲剧本的文学结构及戏曲表演艺术的特征。

戏曲艺术的基本的表现形式是歌舞形式。戏曲综合了各种艺术因素，通过歌（演员的唱）和舞（演员的身段动作）来刻画人物，表达人物的思想。而要构成歌和舞，必须要有情感的条件和时间的条件才行。就是说，不具有一定情感的内容是唱不起来，舞不起来的；同时，唱或舞也要有一定的时间才能表演和发挥。所以，在戏里就把要表现的重点放在歌和舞的表演上，使之尽量发挥，而那些次要的部分就力求简洁，使歌和舞的表演能突出。这样，就使得戏曲艺术在结构上需要高度的集中和简炼。虽然其它的任何一种艺术形式如诗歌、话剧、电影等都具有集中和简炼的特点，但戏曲和其他艺术形式不同，就是因为形成戏曲高度的集中和简炼的特性，是在于戏曲主要是通过歌和舞来表演的缘故。

那么戏曲是通过什么样的戏剧结构和表演形式突出地发挥歌和舞的表演来表现复杂的戏剧情节和刻画人物呢？

我们单从“唱”这个角度来看看戏曲表演上的一些特征。

（一）传统戏曲的舞台上，关于戏剧情节的安排、布局、人物的上下场，是用分场的形式来处理的。舞台上没有固定的时间和空间的存在，具体的环境和时间，因演员的表演而转换。和这

种分场的舞台形式相适应,在表演上应用了美化和夸大的应虚拟、假设的动作和各种形式的唱来塑造人物形象,表达人物的思想。一出戏里人物是处于甚么境况中,在室内还是在室外,是平地还是在高山,是陆地还是水上,都通过演员虚拟动作、通过唱在同一场上表现出来。同时,在时间的处理上也是很自由的。需要发挥的地方(也就是常说的最有戏的地方)就淋漓尽致地发挥,不需要发挥的地方很简单地交代一下就可以了。比如,桥上有戏,那怕仅仅过一个小桥也要表演很长时间;相反,要几天才能走完的路程,一个园场也就过去了。由于戏曲舞台艺术的这种特殊手法,就给戏剧结构、布局以极大的自由,戏剧的表演就能够突破了空间和时间的限制,集中地处理戏剧的主要冲突。虽然人物是在不同的地点、不同的时间活动着,但却可以简洁地追随着故事的发展,把事件及人物的中心思想贯穿、集中、突出地表现出来。这些表现,如果以“唱”来表现适合的话,那末唱就得到了充分发挥。如“苏三起解”这一出戏,苏三被从监牢中提出,走过大街,,走过荒郊,从洪洞县一直走到太原府。苏三在狱中辞别狱神,跪在大街前求人带信,在路上又拜崇公道为干爹,一路上向崇公道倾诉愤恨悲苦之情。这出戏中苏三动人的唱,正是由于分场形式突破了时间地点的限制,能把苏三的情绪集中地以唱在同一场上表现出来。

又如泗州戏“思盼”。王二英三年来苦苦思念着她出门未归的丈夫。为了表现她时时刻刻的思念,你看到一个人从楼上到楼下,从闺房到花园,从家到庙,后来又困倦上床,梦见丈夫回来,及至被小猫吵醒,才知是南柯一梦。最后又表现她听见丈夫回来了,急忙梳妆打扮,下楼迎接丈夫。这是多么复杂的过程。戏曲以它特殊的表现手段——虚拟的身段动作和自我表白的唱,通过一个角色的表演,把王二英在不同环境中的那些复杂的心情连贯起来,也在同一场上集中的表现了。

(二) 在演唱的形式上，更多的应用了具有独白、旁白意味的唱。戏曲以这种自我表白的形式直接的表达人物的思想，就比通过彼此间或者与第三者之间的对话来让观众了解人物的思想就更方便得多。一个人可以赤裸裸地把自己的思想深处的东西毫无顾忌的吐露出来，因而人物就能更自由的诉说自己的衷情，深刻而又直接地表露自己的内心世界。这种把人的内心活动、人与人的纠葛、环境的描写等等，用独唱的形式来表现的方法，这又是戏曲表演艺术的一个特征。结合着分场形式自由处理时间和空间的手法，应用这种自我表白的形式的独唱来表演，在戏剧的布局上就能够将重要的戏剧冲突的场面（往往是最有戏剧性，最感人的场面）在舞台上直接地表现。自我表白这种特殊的表演形式，和虚拟动作的表演是一致的、统一的。由于戏曲更多地用这种形式的唱来刻画人物，表现人物，所以在一出戏里面，角色大段的独唱，常常成为这个戏中最感人的精华部分。

比如“庵堂相会”开场，金秀英通过一段很长的抒情的独唱，把她和她的未婚夫陈阿兴在九年前就“两小无猜情义深”，终于两家许了亲事，后来如何因陈家贫穷，父亲想赖婚而自己不肯，托人打听到陈阿兴安身之处，特在清明节前去寻找，以至到了小桥边无法过去，在那里着急等等，从往事的追述到当时的情景描写都介绍给观众了。

又如“捉放曹”宿店那一场，陈宫在曹操睡后的一段很长的唱：“一轮明月照窗下，陈宫心中乱如麻……”把陈宫误认曹操为英雄，丢官弃印追随曹操，后来发现曹操不过是一个人面兽心的奸雄后那一晚上悔恨交加的心情，极其感人的描绘出来。

又如“逍遥津”中曹操逼宫杀后以后，汉献帝心里真是悲伤愤恨，但又无可奈何。献帝扶着两个皇儿自我感叹的那一段唱，“汉献帝在宫中伤心落泪，思想起叫孤皇好不伤情，欺寡人文武忠良告退，欺寡人……”，把汉献帝全部的心情和他的精神面貌都表

达了出来。

我们从以上的例子来看，“庵堂相会”中金秀英从幼年到成年家庭的变迁和婚姻的纠葛是复杂的；陈宫极其悔恨的心情，在当时那个处境下是不可告人的；献帝的悲哀也是没有人可以诉说的。这些情节，虽然在舞台上除了现在我们看到的戏曲的表演方法外，并不是不可能以别的方法来表现。但是我们试试看用另一种方法，比如以话剧的编剧方法，让金秀英、陈宫、汉献帝这些人把他们的心情及唱的那些内容不用那种独白形式的唱，而是用他们通过别人的对话来表现，该是多么困难。但在戏曲的舞台上，只要让这些角色本人唱一段就直截了当的表现了。而“宿店”中陈宫在曹操旁边那样激动的表白自己的悔恨心情并不要担心把睡着的曹操惊醒；汉献帝的自思自叹也不必顾忌被曹操的人听见。戏曲的这种表演方法还不仅只是一个简便的问题，更重要的是：这种自我表白的大段的唱，把人物的思想情绪在文学上提炼集中了；在音乐的结构上就更能发挥音乐的感染力。

至于象王二英如何思念丈夫（思盼）；小尼姑如何厌倦出家生活而勇敢地追求人生的幸福（思凡），这些故事，干脆就以一个角色的独唱、独白，结合着虚拟的动作来完满地表现的。

此外，有些戏还以两个角色同时（或一先一后）的独唱来表达各自的内心活动，因而极其简洁地表现了两个角色之间微妙的纠葛，构成了很富有戏剧性的场面。

例如越剧“盘夫”中的一场，曾荣和曾家仇人严嵩的孙女兰贞成婚后，抑郁不乐。兰贞无法了解其中的缘由。在一次没有得到结果的盘问后，她躲在曾荣书房门外偷听曾荣在房内自思自叹，每听曾荣说一段，她在门外也心里对答一段。曾荣感叹自己“蛟龙竟被浅水困，满腹含冤何日伸”，兰贞知道了曾荣有冤仇，暗自安慰曾荣“休悲愁，莫伤心、但不知奸臣那一个，说出来兰贞替你把冤伸。”以后曾荣一段一段地数骂起来，从严嵩、

严世蕃一直骂到鄢茂卿，最后还要把严兰贞休回娘家。曾荣骂一段，兰贞心里就有一次反应，里面的骂，外面的反应，都是由两个角色的独唱表现的。这是一场非常生动的戏。

又如“庵堂相会”中，金秀英和陈阿兴在桥头相见，互相觉得面熟，但又不敢立刻相认，互相都在心里猜测：

（金、陈仔细对看）

金：我在那里见过他？不由秀英起疑心。

陈：我在那里见过她？不由阿兴费思忖。

金：愈看使我愈疑心，好象当年陈阿兴，倒不如退下几步去问一问……羞人答答难为情。

陈：越看使我越疑心，好象当年金秀英，倒不如走上前去问一问……唉，即便是她，只怕她父女一条心。……

两个人同时的猜疑、盘算，就是以两个角色的独唱表达给观众的。

当然，戏曲的唱，还有其它形式，（象对唱，齐唱等等）但“独唱”这种形式，确是戏曲表演艺术的一个主要特征。

二、唱腔的发展及唱腔的形式和体裁

（一）关于唱腔的发展

中国的戏曲艺术，最初都是从说唱，民间歌午这些民间艺术形式的基础上发展起来的。戏曲的唱腔大都来源于民歌小曲和说唱音乐。最初，表演的情节简单，人物亦少。后来逐渐发展成为更完整的戏曲形式，不仅反映各阶层社会生活中悲欢离合的纠葛，也反映巨大的历史事件，出现在舞台上的人物，不仅有庶民百姓，也有帝王将相，英雄豪杰。这样，原来的唱腔曲调，不仅要适应和完满地表现戏曲发展过程中逐渐跨进戏曲舞台上来的各色各样的人物以及越来越广阔地戏剧题材的需要而变化和发展，而且还由于传统戏曲的戏剧结构和舞台表演适当的安排了唱，充

分地运用了唱，因而给予“唱”很好的条件促成唱腔的发展。许多年来，经过历代艺人在长期的舞台实践中通过吸收（吸取别的剧种的唱腔或民间曲调）、改编（由原来的一种曲调演变成几种曲调）。创作方法等等，创造了各种不同形式、不同体裁，并且具有丰富的表现力的戏剧性的唱腔。

当然，由于各个剧种形成的戏曲这个形式的历史各有远近，发展的年代、过程各有长短，所以每个剧种的唱腔的发展变化也是不一样的。有的剧种唱腔，更多地以优美朴质地民歌为主，更长于表演农村生活及歌舞小戏；有的剧种则长时期来从民歌说唱的基础上发展了多种多样的戏剧性的唱腔，所以它就能更多地表演反映复杂的社会生活的剧目。有的剧种本身就包括了不同风格、不同形式、不同体裁的各种类型的唱腔，而这些各类型的唱腔在一个剧种中自成一个系统，都各有自己的剧目。比如京剧有皮簧戏、昆腔戏，也有应用民歌的象“小放牛”这样的戏。川剧就包含了昆、高、胡、弹、灯五种形式的戏。不管怎么样，各个剧种的唱腔总是根据戏曲的戏剧内容和戏剧形式这两个方面的要求而丰富发展的。

我们在下面举一些例子来说明：

（一）有些剧种（象京剧）根据不同的角色性格、年龄和生理状态，采取了演员分行的办法。分行以后不仅在声音的运用上有老生黑头、小生、旦角等等不同的发声方法。而且在应用曲调上各行也有不同。比方京戏的小生因为是应用假声，因之不能用老生的唱腔而用近于旦角的唱腔，但小生究竟不是女的，虽然应用近于旦角的腔，但和旦角的唱已不一样了。

（二）由于戏曲的表演常常从主要角色长段唱所表现的常常不仅只是一种情绪或一个内容。因此就要表现不同感情的曲调来构成长段的唱，比方京戏“三堂会审”。这是一出重唱工的戏。这一出戏，整个就是由堂上问一句，跪在堂下的苏三唱一句的表

演的。王金龙唱的不多，可以说苏三几乎整整唱了一出戏。由于审问情况的发展，由于回答问题引起苏三内心情绪的不同变化，苏三的唱，应用了西皮腔的摇板、导板、慢板、快三眼、二六、流水板等等节奏快慢情绪都不同的唱腔。这里，如果只用一个调子反复不断的唱那么多内容，是不会好的。从这个例子，我们看到优秀的传统剧目，在戏剧结构上是怎样集中的安排了唱来构成一场极动人的表演。反过来，这样一场反映角色复杂情绪的戏集中地用唱出表现，因之唱腔就不能不有变化。

以上这样的例子是很多的，我们只要分析一下每个剧种的发展历史，看看过去和现在唱腔不同之处，就能更清楚的了解了。

（二）关于唱腔的形式和体裁

戏曲的唱腔，从其表演形式来说，最主要的、应用得最多的是演员的独唱。独唱因所表达的性质不同又分为独白形式的唱和旁白形式的唱。此外，还有对唱、齐唱和衬托演员演唱的齐唱帮腔，以及近年来在新编剧目中创造的伴唱等等。音乐的体裁上来看，可以分做民歌小调和从民歌、说唱音乐发展起来的各种戏剧性很强的唱腔这两类。

各种戏曲唱腔由于应用音乐的组成要素——旋律和节奏不同，而形成了各种不同的表现形式。

有一些唱腔，我们称为“抒情体”的唱腔。这一类唱腔多字少，节奏较严格，音乐要素更强于语言要素。抒情体的唱腔专门用在角色自思自叹，触景生情的时候来抒发人物很深的内心情感。象京戏的“西皮慢板”，扬剧的“剪剪花”“满江红”，沪剧的“反阴阳”等就属于抒情体的唱腔。

两个人的对唱，一般不用抒情体的唱腔。但有时对话不是叙述一般的事物而是一种情感的交流，比如谈情说爱的时候，很多就是抒情体的唱腔。有时也用民歌当抒情体的唱腔来用。

另外一些唱腔，我们称它为“叙事体”的唱腔。这一类唱腔

更多的突出的语言因素，多数都是字多腔少，旋律和节奏比较灵活自由，旋律紧密的结合着唱词的自然音调，音调总是根据演唱的词句和情绪作种种变化。叙事体的唱腔多半用于角色自己或角色彼此之间叙述事物。

大体上来说，应用抒情体或叙事体的唱腔，不是以独唱或对唱这个形式来决定，而是由内容来决定的。有时长段的独唱由于前后表达的内容不一样，有的地方用叙事体，有的地方用抒情体。

为了清楚地了解这个问题，我们以沪剧“罗汉钱”第一幕第二场的一段戏为例：

元宵节的那晚，艾艾看完灯独自回家，一面坐在灯前等母亲回来，一面拿出刚才小晚送她的“罗汉钱”看着。这时，一段优美的唱，表现了这个姑娘在获得爱情后的幸福心情，所以这里用经过变化的民歌“寄生草”来唱：

十五月亮滚滚地圆，
手拿着罗汉钱滴溜溜地转，
罗汉钱呀，金黄澄亮光闪闪，
罗汉钱呀，艾艾心里好喜欢……。

艾艾渐渐疲乏，倒在桌上睡着了。

接着小飞娥从外面回来。为了表现她看灯之后的愉快心情，所以她也唱着抒情体的“迁回调”：

看罢灯，回家走，只见姑娘睡桌头。

从这段很短的词的本身来看，它并没有包含着什么深刻的情感，但是“迁回调”的畅快的曲调却抒发了小飞娥看了一夜灯回家时的愉快心情。

小飞娥回到房里，看到艾艾倒在桌上睡着了，她把她扶到床上去，突然看见从艾艾手上滑下来的罗汉钱吃了一惊，以为是艾

艾偷了她的罗汉钱。后来看见自己的罗汉钱仍在匣子里，又发现艾艾手上的戒子不见了。在表演这一段戏时是用叙事体的“三角板”来唱

小飞娥：（白）呀！罗汉钱，这姑娘，

（唱）她几时把我的罗汉钱儿偷到手，（開箱看手饰匣）。

噢！怎么罗汉钱还在匣子里。

艾艾她，罗汉钱儿何处得，叫人心里费猜疑。

莫非她，与娘同做一般事，也是小方戒换来罗汉钱？

（看艾手）呀！果然，

（唱）十指尖尖空无有，戒指不在她身边。

儿啊！你走上为娘一条路，把我万千心事提起来。

这里不用“抒情体”的唱腔而用“叙事体”的“三角板”，是因为这里的戏并不是抒发小飞娥的情感，而是表现她发现艾艾的罗汉钱以后，觅找自己的罗汉钱及猜测艾艾的事情这段过程的内心活动。

这正是音乐戏剧性的变化手法。

由于小飞娥猜到自己女儿的事情勾起了她自己二十年来在情感生活中的幸福和苦痛的回忆。这里，使用缓慢地抒情调“反阴阳”来表达她对往事的回忆。

（白）罗汉钱呀！罗汉钱！

（唱）为了这个罗汉钱，甜酸苦辣都尝遍，

二十年来心酸事，不敢回想埋心里。……

上面这个例子很典型地说明了叙事体和抒情体的唱腔，非常恰当地表达两种不同的情感内容。虽然小飞娥的那一长段唱前后都是内心独白的唱，但前面的“三角板”是表现她看见艾艾的罗汉钱以后的惊讶、猜测、焦虑的内心活动；后一段“反阴阳”是抒发她因艾艾的事情所触动的情感。这一段戏，锡剧和扬剧的演出也同

样是以叙事体和抒情体的唱腔交替运用来处理的。

这里必需着重地说明，由于我国的各个剧种都是用一些固定唱腔来表现各种不同的戏剧情节和不同的人物情感，所以根据不同的需要，唱腔的变化很大。除了某些唱腔只固定地表现一种感情内容（抒情体的唱腔不用来叙事，叙事体的唱腔不用来抒发情感）外，很多唱腔是既用来抒发情感又用来叙事的，只是在表现不同的感情内容的时候，同一唱腔有了很大的变化。至于唱腔不仅因戏、因人物而是其它原因所引起的变化，不在本文论述范围，这里不加分析。

传统的戏曲，在表演中很适当的应用、安排，并发挥各种不同形式、不同体裁的唱，使唱结合着说白和动作，在戏剧中恰如其分地表现复杂的社会生活的各个方面，表现不同人物的思想面貌。

前面已经谈到，戏曲的音乐和动作表演、剧本文学不可分割，唱腔的应用是服从于整个戏所表演的内容和形式的。唱总是有机地和说白、动作紧密地结合着。不同形式、不同内容的戏，就需要不同体裁、不同形式的唱来表现。比如优美的民歌体的唱腔，很生动地表现了象“拾棉花”、“夫妻观灯”、“借罗衣”这些载歌载舞的小歌舞剧；而一些反映社会生活复杂的戏，则需要更富于戏剧性的唱腔来表现。此外，不同的戏剧结构，常常决定了这个戏唱得多一些，另一个戏唱得要少一些。以及甚么地方需要一个演员的独唱，甚么地方需要对唱、合唱……。因此，唱腔的演变和发展，就不是离开剧本和表演完全孤立的来进行，而是与剧本的文学结构和整个戏曲表演艺术联系着的。

三 戏曲的表演怎样安排和应用唱

在戏曲中，唱的因素和它的因素——说白和身段动作，密切地结合着，构成了完满的表现形式。根据不同的戏剧题材的要

求，唱和身段、说白在各种剧目中有不同的安排：这个戏要求身段动作的表演多一些，另一个要求唱多一些；这个戏唱的地方是戏的高潮，而另一个戏的高潮是用舞蹈或开打来表现的；这个地方用说白和动作来表演，别的地方也许要唱或唱结合着动作来表演。在一出好的戏里，唱、说白、身段动作，总是根据不同的戏剧内容，恰如其分地安排在一起的。

（一）什么样的情况下唱

在戏里安排唱腔，看哪里该唱，哪里不唱，这工作习惯上叫做“安唱”。安唱适当不适当，会影响一出戏的成败。我们常常感到有的戏该唱的地方没有唱，不该唱的地方倒唱了；或者是唱的曲调选择不对劲。这就是因为唱“安”得不好。

那么一出戏里是怎样来“安唱”的呢？要了解这问题，首先就要研究在甚么样的情况下唱的问题。

中国古书上有一段这样的话：“言之不足，故嗟叹之。嗟叹之不足，故歌咏之。歌咏之不足，手之舞之足之蹈之也”。这段话说明音乐、舞蹈起源的最基本的原理：当人的感情用语言都不能表达的时候，便用歌唱来抒发了。为了表达那些连歌唱都不足以表达的情感，于是手舞足蹈起来，产生了舞蹈艺术。说明了唱比普通语言更能深刻感人地表达人们的感情；反过来说，只有那些具有一定感情的语言才唱得起来，才需要唱。

戏曲的唱腔是诗的语言与音乐的结合。作为唱腔的唱词，已经不是普通的语言，也不是散文，它应当提高到诗的高度。是诗，它不仅只是有韵的文字，不仅在内容和形式上要集中与简炼，而且还应该表达比较深邃的感情内容。音乐也一样，真正平凡琐碎的事物，是不能激发形成音乐的情感的。硬要把没有什么深刻的感情的普通对话改成有韵脚的文字来唱，也是唱不出感情来的。

这便是戏曲表演中有些地方唱，有些地方说白的一个主要的

原因（戏曲中唱和说白的分工还有其它原因，后面将要说到）。

研究歌唱在戏里的作用的时候，我们可以看到，“唱”多半用于表现人物内心充满激情之处，或者来渲染动人的情景的，往往表现故事情节中感情的关键，而不是来表现普通事物的交代。所以陈宫看透曹操以后，真是悔恨交加，他唱了。曹操逼宫后，献帝满腔怨恨，他唱了。《走上新路》中李瑞珍在入党以后，从区里回到自己村里来，看见田里一片即将麦收的景象，心里百感交集，想到过去的日子，想到今天的幸福，想到同志们，想到党，她唱了。

所以我们说戏曲要很好的运用和发挥唱，并不是多唱就算好，而是根据表达情感的需要来安排唱的。比方闽剧《炼印》，整出戏唱得很少，但是在真巡按陈魁来到，为了辨明真伪，决定次日当堂炼印，杨传和李乙当晚考虑如何应付明天炼印的那一场戏，杨传一面喝酒，一面慢慢苦思，他这时心情是非常沉重的。这时，杨传有一段很好地唱：

（一更鼓）

杨：（饮酒，唱“平和调”）论此番，兄弟出京门，不意把奸官闹一场。

（二更鼓）

我平素，喜欢抱不平，恨煞萧太师陷害良民！

（三更鼓）

我大胆假冒巡按官，明日如何过此难关？

（四更鼓）

明早炼印我愁眉。……

配合着更声，结合着表演，这一段唱，把相传苦苦思索，定计炼印的复杂沉重的心情表达了出来。

这一段唱从全剧看来，几乎是孤立的，但又和整个戏是协调的、吻合的，这就是因为这里的唱用得恰到好处。

在戏里面，常常有写信、读信、题诗这些场面，这往往是戏中重要的关键的地方。因此也都是唱的。象《御碑亭》中王有道疑妻不贞，决定把妻子休回娘家，他提笔写休书时的心情是百般激动的，那一段唱“王有道提笔泪难忍，实难舍夫妻结发情……”是很生动的。

“宋士杰”中，田伦为他胞妹开脱杀人罪状，反诬杨素贞害死亲夫，写给顾读求情的那封信，在全剧中一共出现了四次。田伦写的时候唱，后来宋士杰偷看时又重唱一遍。这封信两次都唱，首先是这封信很重要，是展开整个戏的戏剧冲突的关键；而且，这一写一看，两人当时的心境都不是平静的。

原来，田伦在得官以后，就和同年毛朋、顾读、刘题等人在双塔寺盟过誓：“不得密札求情，贪贼枉法”。田伦写这封信，明明在违背誓言，而且他亦知道自己“作下亏心事，只恐王法不容情”，心里是有些波动的。

宋士杰呢？正在替他干女儿打官司，想不到偷看到这封信正与这场官司有关，看信时，心情有所激动，所以把信的内容一字一句地唱出。

沪剧《碧落黄泉》中，志超读信，也是一段动人的唱。志超被逼结婚之夜，突然收到被迫分离的爱人的李玉如的一封信，这封信叙述她的悲惨遭遇，叙述她对往事的回忆和对志超的苦思……。志超本人原本也仍旧爱着这过去的爱人，得到这封信以后不顾一切的逃离家庭了。这封信是在志超被迫另与她人结婚的那样一个具体时间、具体环境里来到的。这封信，把戏剧的矛盾发展到了极其尖锐的地步。因此就必然要以极其感人的唱来表达这封信的内容，以及表达志超读信时的心情。

当然，并不是每一封信都需要唱。“宋士杰”中的那封信，田伦读时唱了一遍，宋士杰偷看时唱了一遍，但当贿赂银子和这封信送到顾读手上时，顾读便没有唱。这次没有唱，一方面固然

是再唱就嫌重复，但更重要的是，顾读在看信时，并不象田伦一样还记得双塔寺下的誓愿。你看，他说“杨素贞所告姚廷椿，乃是田年兄的姐夫，既有书信前来与他夫妻求情，看在年兄年弟份上，倒要替他担待担待。”所以心里倒没有什么自我斗争，不但“唱”不必要，连念出来都不必要了。

相反的，我看过话剧《同甘共苦》改成戏曲的演出。这个戏的一场孟时荆夫妇收到了一封信，说不久母亲要从乡下来。读这封信是唱的。这封信对于戏剧情节的发展当然是有关系的，它告诉人们故事就要有新的发展。这也算是个关键吧，但这只不过是一个情节的交代，戏剧的冲突是在母亲和前妻一同到来以后才尖锐展开的。所以把这样内容的信用唱来表现是不必要的，也是没有效果的。

“盘夫”中，严兰贞见曾荣终日愁眉不展，盘问曾荣那一场：

严：莫不是离家日久思乡切，一日愁恨十二时？

曾：男儿应有四方志，何须挂虑家乡事。

严：莫不是嫌我严门势力低，难配你鄢郎兵部子！

曾：你严家一朝天下得半朝，我好比枯藤高攀攀婆树。

这些对话都不是平常的，乃是戏剧纠葛的中心，所以用唱来表现就适应了。《杨乃武与小白菜》密室相会的那一场，葛毕氏向杨乃武讲出杀人真凶，两人一问一答：

杨：谋夫夺妇是啥人？

毕：也是恶贼刘子和。

杨：移花接木是啥人？

毕：也是恶贼刘子和。

杨：张冠李戴是啥人？

毕：也是恶贼刘子和。

这里的一问一答，是以对唱来表现的。杨乃武三年的冤狱，在此刻才算真相大白。这时人物是处在兴奋和激动之中，看戏的

观众也人心大快。一句比一句紧凑的唱，就比用说白更能充分的把当时人物的心情表达出来。

还有《十八相送》整场戏就是以对唱构成的。祝英台送梁山伯下山，借一路的景物作比方，向山伯吐露自己的深情，梁山伯偏偏又不了解英台的暗示，两个人的对唱，构成了一场充满情趣的戏。

上面，我们分析了什么样的内容需要唱、能够唱。但这仅仅解释了构成唱的条件的一面（当然是主要的一面），还不足以解释戏曲表演中安唱的全部问题，“唱”安得好不好，还得从剧本结构上来看。剧本的结构，首先决定了唱腔在整个戏里的处境；或者是让唱得到很好地发挥，使唱的部分恰到好处的在戏里必须要唱的地方出现；或者根本没有给角色造成唱的机会，随便把一些对话改成唱，使唱在戏里干巴巴的，反而成为一种累赘。我们说在表现人物的激情、人物深邃的情感，或者戏的高潮的地方就用唱。但是，假如当故事的发展到了应该是高潮，或故事中人物充满了激情的时候，在戏剧结构上并没有很好的布局，那就未见得使唱能在这些地方发挥作用。

比如象《捉放曹》，如果剧本在结构上就没有《宿店》那场戏，而把陈宫胸中的那些悔恨心情用别一种方式交代，就不可能有那一大段感人肺腑的唱。在曹操杀了吕伯奢全家以后，陈宫又惊讶、又愤恨，并且当场质问曹操，在那时亦有几段唱。但是大段唱却放在《宿店》这一场中，来表达陈宫的百感交集的心情。这样，既合乎生活的真实，又符合了戏的高潮的要求。

象《盘夫》这出戏中，兰贞了解了曾荣抑郁不乐的原因，谅解了他，并且决心站在他的一边。这样一个情节，如果不是有这样一场戏，让曾荣在房里骂，兰贞在外边听，并且曾荣每骂一段兰贞都有一次反应的话，那末就未必会有这样一场生动的戏剧性的场面。

常听见演员说：有的地方，刚刚唱有点味，但是没有词了。所谓没有词了，并不是唱词写得不长，而是剧本在结构上没有运用戏曲的惯常手法，把戏剧中的主要矛盾集中的运用唱来表现的缘故。那些好的唱，比方《走上新路》中李瑞珍入党后的唱，“罗汉钱”第一幕第二场飞娥的唱；“苏三起解”中苏三的唱，都是戏剧结构上给予角色唱得机会。

（二）唱和说白的分工

戏曲表演中的说白也是很重要的。由于说白是戏曲艺术中的一个部分，它是统一在整出戏的音乐结构中的。不管是韵白或本白，都要符合集中简炼的原则。那些冗长噜苏的对话，常常破坏了整个戏的音乐结构的完整，使唱与唱之间失去了有机的联系，使唱在戏里支离破碎。

戏曲的表演既以歌舞为主，为了要突出歌舞的部分，为了达到更好的音乐布局，所以在戏的结构上，便根据戏的情节应用了唱与说白相间的处理方法，让有些地方唱，有些地方说白。而那些说白的地方，就和唱形成了一种对比，使有些唱的场面能集中地，完整地发挥唱的作用。

什么样的地方用说白来表达呢？在多数情况下，一出戏中属于一般事物情节的叙述，交代地方都用说白。但因为音乐布局上的需要，也有一些具有一定情感深度的内容不是唱而是用说白的。

《捉放曹》宿店那一场，陈宫唱完“一轮明月照窗下，陈宫心中乱如麻……”以后，欲杀曹又未杀，在桌上题诗一首然后逃去。

“鼓打四更月正浓，心猿意马归故踪，误杀吕家人数口，方知曹操是奸雄。”这四句是念不是唱。这里不唱是由于音乐的布局问题。题诗的前后都唱，这里用念，不但诗更显得突出，而且这出戏里的几段唱，也不致于陷于冗长平淡。

另外，说白和唱不但表达感情的深度不一样，在节奏上也是不一样的。有时在唱中间出现夹白，这些夹白比唱还突出。这种突出的效果，正是由于唱和语言的节奏不同，在说白和唱的对比下产生的。所以有许多这样的场面，当戏剧的冲突处于很尖锐，或人物的情绪很激动的时候不唱，反而以有力的说白来表现的。我们看几个例子：

“逍遥津”中曹操上殿奏本，献帝话里带有无可奈何的讥讽。曹操大怒，当场辱骂献帝，并数说他扶持汉朝江山的功劳。这是一段很长的说白。

二、同一出戏，曹操逼宫后，献帝修写血诏时是唱的。但曹操在看从穆顺头上搜得诏书时没有唱，当穆顺被害前对曹操的一顿大骂也没有唱。

三、“宋士杰”最后一场，毛朋在大堂读宋士杰誊写在衣襟上的田伦求情密札，这封信在整个戏里是第四次出现，毛朋还是把全信念出来了。当毛朋看到这封信时，应该很惊讶和忿怒的，但没有唱。

四、“坐楼杀惜”中宋江把阎惜姣杀了以后，也和阎婆有段短短的对话。当时宋江和阎婆一个是惊惶失措，一个是晴天霹雳，他们没有唱。

这几个例子的情况当然不一样。但有一点是共同的，就是戏剧的冲突正发展到了高潮，人物正处于非常激动中。虽然，唱比语言更富于感染力，但“唱”到底还是更适合于抒发情感一些。如果上面所列举的那些地方都唱，比方曹操在献帝面前数说自己的功劳时唱；穆顺被搜出诏书骂曹操那一段用唱；毛朋读那封求情密札时用唱。宋江杀死阎惜姣后阎婆责问宋江或者哭她的女儿唱一段，宋江也唱一段，那么，这些地方的戏必然会给唱瘟了；反过来，以上这些场面，说白或表演还要更突出和紧密些。

前面说毛朋读那封誊写在宋士杰衣襟上的求情密札，在过

去的老本子是唱的，现在改成念白，念至“三百两银子押书信”时，喊左右“撤坐”。这样处理就更富于戏剧性。这是一个很好的改进。

又象“杨乃武与小白菜”密室相会那一场，葛毕氏把真情告诉杨乃武以后，戏紧接着仍然以对唱发展下去，在唱中间插入了说白：

杨：（唱）椿椿件件刘子和，为啥害我杨乃武？

毕：（唱）他们说你杨孝廉，新科举人功名大，当今皇上器重你，条把人命不在乎。

杨：（唱）为你功名已革脱，为你三载铁窗坐，为你弄得人不象，问你在乎不在乎？

毕：（白）我害苦你，我冤枉你……

杨：（白）冤枉两字……（接唱）为啥早点不肯说。

这里的说白，特别是杨乃武的“冤枉两字为啥早点不肯说”这一句话，把前面“冤枉两字”这四个字用夹白，后面接唱下去处理，非常高明。三年官司，多少的苦刑，每次番问，葛毕氏都咬定杨乃武是奸夫，到现在才说出“我冤枉你”。这里把这半句话“冤枉两字”改成说白，很突出地表现了杨乃武百感交集和异常激动的心情。

四、戏曲表现现代剧在唱方面的问题

这几年来戏曲舞台上出现了一些比较成功的整理或新写的剧目。这些戏，有的是表现历史题材的有的是表现现代生活的。以历史题材来新编一出戏，在剧本结构，表演的处理方面，因为可以在前辈艺人所创作的许许多多剧目中直接借鉴表现手法，所以困难要少一些。但是现代生活的题材以戏曲来表现，困难就多得多了。不仅传统的身段动作、唱腔，表现今天的人物有困难，而且人物在舞台上的活动、舞台的装置等等也不能完全象传统的表

现方法那样。台上一桌两椅，演员由上场门和下场门进出就可以了。反过来，又不能完全把传统的一切表现手法都取消。所以现代剧的演出，就应当一面继承和运用传统的表现手法，一面又要根据新的要求，在传统的基础上作一些创造。我们看到的象“罗汉钱”，《李二嫂改嫁》，《走上新路》，《两兄弟》，等等。这些现代剧，在内容和形式上，都是比较成功的，这些戏的特点是在于，为了以戏曲形式来表现现代生活和刻画新的人物的精神面貌，吸取了一些话剧、歌剧的表现形式。同时又没有抛弃戏曲的基础。如果我们仔细分析一下上面所举出的这些剧目，就会看到，这些剧本是怎样的继承和运用了戏曲的许多特殊表现方法，同时又有新的创造，因而获得成功的。

另外，也有这样一些新编的戏，或者是在戏剧结构上就没有很好地安排唱，或者是唱腔和题材有矛盾而未能很好的解决，因而使“唱”这个因素不能在整个表演艺术中起好的作用。

先谈第一种情况。

现在有些新编的戏，特别是现代题材的戏，没有很好的运用传统的戏曲形式来编写剧本，传统戏曲表演艺术中很重要的一部分——唱，没有和其他表演因素很好的结合，却更多的搬用了话剧形式。有的剧目甚至原来就是一个话剧剧本，在戏剧结构上原封不动，仅只把话剧的对白改成有韵的唱词，（有的甚至连韵脚也不考虑）安上唱腔就成了戏曲了。

我们知道，话剧、戏曲有它们共同之处。话剧在戏剧的结构上也要集中、简炼。话剧剧本并不是平铺直叙的现实生活的罗列，它们是把生活情节经过选择、提炼、集中，通过一个适合话剧表演的结构反映主题思想的。话剧的动作和说白，自然也不是真正生活中的行动和说话，而是经过提炼的舞台动作和舞台语言。尽管如此，话剧和戏曲究竟还是有极大的区别的。

在这里，我们不是企图来评比话剧和戏曲的长短，而是要说

明由于话剧和戏曲的形式不一样，艺术的表演手段不一样，因之，在艺术实践中就必须根据话剧和戏曲不同的形式、不同的表演手段来处理舞台艺术。戏曲如果放弃了自己的特殊传统形式来反映生活，那反而削弱了反映生活的特长。

现在我们仍然从有关“唱”的这个角度来进行分析。

话剧舞台上时间和空间的转换是用分幕形式表现，每一幕的时间是固定的。有时即使故事在同一地点发展，因为时间变了，也得关关幕或者暗下灯来表示。地点也是一开幕就固定了的，人物在另一个地点活动也得换个景才行。话剧中人物的相互关系，人物的思想以至故事的情节大都通过互相间的接触和谈话来反映。虽然现代话剧中并不是绝对没有旁白和独白，但话剧的旁白、独白决不是话剧表演的主要形式。

由于话剧采取了这样的表演形式，我们搬用话剧形式或干脆拿一个话剧脚本来，不改动它的结构，仅只把原来的对话改成唱词来作为戏曲演出，就必然产生以下问题：

戏的表演不能摆脱时间和空间的限制来自由的选择和安排情节，因此就不能把剧中那些适合戏曲表演的最感人的场景正面直接的表现；同时，也不能把剧中人的思想行动连贯集中地表达出来。因此两个人同在一个台上一人在房里一个在房外的那种非常戏剧性地揭示人物内心世界的表演（如《扫窗会》、《盘夫》）便困难了；人物的思想活动突破了时间地点而连贯地表演（如《苏三起解》、《思盼》）也不可能了。也因此使得那些最易于直接而生动地表达人物内心世界的独唱也和虚拟动作一样无法得到施展。虽然话剧中人物的对话有时也具有很强的情感份量，但因为那些对话中表现的戏剧矛盾及很有份量的情感等等，不能象戏曲那样连贯集中起来，而是分散在对话中，所以在音乐上也就不可能构成一段富于感染力的曲调，或者说戏曲中的那些动人的曲调用不上去。那些对话勉强改成的唱词。常常只能应用少数语言

因素很强的叙事体的唱腔来唱。我们再拿《罗汉钱》中小飞娥唱两个罗汉钱不同命运的那一段为例；如果剧本把小飞娥拿着两个罗汉钱时心里的那些感触，改用在日常生活中她与别人对话的方式来吐露，或者以另外两个人的对话来侧面表达，再把这些对话以唱来表现，能会象小飞娥一个人唱那样的发挥音乐性能吗？

在这里必要还要说明戏曲中对唱的问题。虽然戏曲里的对唱，本身也是两个人的对话，但我们仔细地研究一下，戏曲里用来对唱的那些话和一般的对话还是不相同的。好的对唱部分，常常就是一组诗；它构成了一个完整的音乐结构。“十八相送”梁、祝的对唱，“双推磨”两个人推磨时的对唱，“四郎探母”中杨延辉和公主的那一段对唱，“苏六娘”中桃花和船夫的对唱，都可以说明这个问题。

所以把话剧的说白改成唱，往往只是“唱话”。

那么，我们现在看见的许多话剧形式的戏曲，是不是都因为表现现代题材的原因，而不能不这样的呢？或者说以现代题材编写的戏很难运用和发挥唱呢？当然，并不是任何题材都能以戏曲形式来表现，也并不是所有的剧种都能毫无困难地表现现代题材。比如京剧要表演现代的工农兵生活是异常困难的，但是许多比较年轻的剧种，是可以以戏曲形式来演现代戏的，并且象沪剧、吕剧、评剧等等，都很成功的演出了一些现代戏。应该说现在看到的许多话剧形式的戏曲，是因为这些戏在戏剧结构上没有应用戏曲的表现形式，有的由话剧剧本改成的戏也没有根据戏曲的特点来重新改编，成了话剧形式的戏曲（这是“话剧加唱”这个名词的来由），因而戏曲表演艺术失去了发挥的可能。总之，大多数现代题材的戏是可以以戏曲形式来表演的，但必须坚决掌握这个原则：根据适合戏曲表演规律的结构来编写剧本，充分运用戏曲的表现方法来表演。

我们常听到这样的一种意见，以为一个戏曲剧目在结构上话

剧成份多。或者是这出戏根本就是以话剧脚本的原样演出的，但也在一定程度上表现了这个戏的主题，仍然有观众，也算是一种形式，是百花中的一朵花，所以说这种做法还是不应该排斥。我们不想来否定这种看法。或者说，戏曲表现现代生活的一个新课题，它牵连到许多表演上的问题，不能很快就搞得很完整的。因此不应当苛责目前看到的许多缺点。这些话也是对的。不过，我们现在既然是专门来谈“唱”在中国戏曲表演艺术中的作用和如何更好的发挥唱的问题。我们就应该指出，在新的戏曲创作中，放弃了适合戏曲表演艺术发挥的传统戏曲形式，就必然损害了表演，当然也就损害了“唱”在戏里的作用，必然产生下面的这些情况：

一、由那种适合话剧表演规律的话剧对话改成的唱句，不能充分应用多种曲牌，只能应用少数说唱形式的唱腔，对整个戏来说，唱多了就感到贫乏、单调。我们知道，任何一种形式的唱，都有自己特殊的表现能力。在适当的地方用得恰到好处，都会很有效果的。反过来，如果演一晚上的戏都在唱一个腔，那怕这个腔好到哪里，也是单调的。

二、也正由于上面所说的原因，使得各种不同体裁，不同形式的唱腔无法在戏里伸展。长此以往，必然就有很多传统的优秀唱腔被迫的离开了舞台，搁置不用，当然也就更谈不到唱腔的更加丰富和发展，甚至于使整个剧种在唱的方面陷于贫乏的境地。

三、戏剧结构既不能让唱有充分发挥的机会，因之音乐创作工作也无法在整个戏的创造中发生作用，他们的工作只能限于幕前曲、间奏曲等所谓“配音”上去了。

总之，我们今天谈的是戏曲而不是别的，戏曲既以歌唱、身段动作、说白来构成它的表演艺术，那么我们的责任是继续发扬它而不是削弱它。而且我们也不能满足不管唱得好不好，只要剧情能表达清楚就算达到戏的目的这种看法。唱，虽然是代表语言

表达思想，但决不等于语言。戏曲应当更好的发挥唱。

第二种情况，是戏剧题材和唱腔的矛盾的问题。

本来，“唱”总是为了表现一定的戏剧内容的，跟随着戏剧题材、戏剧形式的变化而发展的。因此，当戏的题材变了，戏的形式发展了，唱腔也必需有新的发展，才能表现新的戏剧主题。这里存在两种情况：（一）中国的戏曲，不管它发展成为一个剧种的时间是长是短，它原来究竟不是表演现代生活的。所以任何一个剧种在演出现代生活为题材的戏时，表演要变化，唱腔也得有变化。有的剧种是可以表现现代生活的，而且已经演了些现代生活为题材的戏，甚至包括了现代的童话剧。戏里不仅出现现代人物，也出现了小猫、小狗、猴子等等角色。但有的地方演这类戏时却常常忽视唱腔的改革问题，不去考虑表现张生、梁山伯的唱腔是否能原封不动的表现现在的人物，也不去考虑那些表现古人生活中的悲欢离合的音乐，是否就同时可以表现现代儿童的心情，表现小猫、小狗。（二）有些剧种比较擅长表演农村的生活故事，反映农村生活的歌午短剧。但却丢弃了这方面剧目的挖掘和创作，急于演出一些生活面很宽的历史剧和规模大的现代剧，而唱的发展又跟不上题材的发展，因而很难于表达戏剧的主题。

本来跟随着时代的进展，有的戏曲也要突破它原有的题材限制，要求表现新的生活；擅长演出农村生活的，也要逐渐扩大它表现的内容，这是合乎戏曲发展的规律的，是应该的，也是可能的。但是，当我们尝试新的戏剧题材的时候，首先就考虑整个表演艺术和戏剧题材统一的问题，这里当然也就包括着“唱”的问题。必须在实践过程中，作唱腔及其它表演方面的改进。

五、结语

根据前面的分析，我们明确了戏曲唱腔在戏曲表演艺术中的重要作用；明确了唱腔与构成戏曲艺术的其它因素的相互关系。

一个剧种能演什么样的形式、什么样题材的戏，以及一个具体的剧目能否很好地体现剧本所需要表现的戏剧主题。“唱”成为很重要的决定因素之一。

但是，唱腔是为了适应戏剧题材的需要而发展的，是由于戏曲结构的高度集中、精炼，突出歌和舞来表现戏剧主题的这种表现形式的要求而发展的。而且，一出戏里，什么地方唱、什么地方不唱，以及可以用什么腔来唱，这些问题都由剧本规定了。所以要解决唱腔的问题（无论是“安唱”、创作、改编等）首先须从剧本问题入手。不考虑如何应用唱、不根据唱的特点来写剧本，是不可能使唱得到发挥的。反过来，不联系剧本问题（包括题材、形式、结构）孤立的来谈唱腔的改进和发展，也是不可能的。

所以为了很好的解决唱的问题，就要求编剧、导演、音乐工作者在一个剧目从编写、排练直到上演的整个艺术创作过程中密切的合作。为此，从事编、导、音乐以至舞台美术工作的人员，除了精通本行外，都必须了解戏曲艺术的各个方面（严格的说，如果不熟悉其它方面的问题，本行也不可能精通的），有了这个基础才能达到共同的合作。

现在常见的情况是：有些戏曲的编剧很少研究戏曲音乐，他们不很熟悉所有的唱腔。因此就很难适当的充分地运用唱，在戏曲结构上也不大注意音乐布局。甚至由于不熟悉唱腔，所以写出来的唱词往往很难配在一定的曲调上。

有些戏曲导演也存在着和上述那些编剧者一样的缺憾。本来，让一出戏完整地出现在舞台上，这是导演的任务，可是由于有些戏曲导演不熟悉音乐，没有掌握每个唱腔和其它音乐的特点和规律，于是我们不但不能来改变和弥补在剧本上存在的音乐方面的缺陷，只能依据剧本所规定的形式和结构来安排戏；而且也无法很好的在唱的方面帮助演员，和根据戏的需要提出恰当的关

于音乐的意见。

同样，有一些戏曲音乐工作者只管音乐，很少在戏曲的艺术形式及剧本文学方面进行研究，因些很难与编剧和导演来共同解决整个戏的音乐结构及唱腔安排方面的问题。

这些情况必须改变。

编剧、导演、音乐工作者都应当熟悉构成戏曲艺术的各个方面，并且共同参与这个集体的创造，这是一个问题。更重要的另一个问题，是无论编剧、导演、音乐工作者、舞台美术工作者都应该进一步认真地向戏曲艺术的传统学习。要更深的研究和了解我国戏曲的发展规律、戏曲的形式、戏曲的表演艺术的特征，要认真学习我们的先辈艺人的创造经验。只有这样才能真正很好地解决戏曲表演的问题。

在戏曲舞台上，已经出现了象《罗汉钱》、《李二嫂改嫁》、《小女婿》《走上新路》《两兄弟》等这些比较好的应用戏曲形式来表现现代生活的剧目，我们今天也应当总结这些戏的创作经验，更好的来发展我们的戏曲艺术。

（本文系作者在文化部第三届戏曲演员讲习会上的讲稿）

摘自《戏曲研究》1958年第一期

关于戏曲音乐刻划形象的 几个美学问题

茅原 郑桦 武俊达集体讨论

茅 原 执笔

众所周知，戏曲音乐在刻划不同的人物形象，表达不同的思想感情的时候，是利用本剧种的一些基本的曲牌和板类的变化，来达到目的的，这些曲牌和板类不只是在某一个剧中使用，而是在这一剧种中的许多剧中使用。有人将这种作法称为“一曲多用”的创作方法，这种方法是否可以刻划典型形象？同一个曲调怎能适用于表达多种内容？这些问题需要探讨清楚，因为它牵扯到对戏曲音乐的评价和戏曲音乐应当如何发展的问题。

在我们观察戏曲音乐如何利用一曲多用的方法来表现人物感情的时候，我们可以发现，有一种情况是：这个戏中的某段唱腔和另一个戏中的某段唱腔基本相同，相异之处不多；还有一种情况是：这个戏中的某段唱腔与其它几个戏中的唱腔的某一部分相似，而总得看来，又和任何一段单独的唱腔并不雷同，它具有集句的特点，某一句，某一乐汇可能和别的唱腔都有联系，但它又是多种唱腔中某些因素的集合体。因此我们也分两种情况来探讨。

我们先来探讨一下几段唱腔曲调基本相同的这一类情况，以锡剧大陆板为例：

（一）双推磨（苏小娥唱）：

1̇5 6 3̇2 1 | 1̇ 2̇5 3̇1 2 | (2̇3̇2̇5 6̇1 2) | 5̇ 6̇1̇ 6̇5̇3̇2 |

苏小娥受尽了

人间辛

5̇- 3̇ 2̇1 2̇3 | 1 (3̇4̇3̇2 | 1̇2̇3̇6 5̇5̇3̇5 | 1) | 1̇5 6 6̇5̇3̇5 | 2̇ 3̇2 7̇6 5̇ |

酸，

想不到还有你

(5̇6̇7̇6 5̇ 3̇ 5̇) 5̇ | 6̇ 1̇2 3̇5̇2̇1 | 1̇2̇6̇5 3̇ |

来同情于我。

(二) 梁祝、楼台会 (祝英台唱)：

1̇- 6̇ 5̇- 3̇ | 2̇1̇7̇6 5̇ | (3̇- 3̇3̇3̇ 2̇1̇7̇6 5̇) | 1̇ 3̇2 2̇3̇3̇5 |

梁兄休要

怒满

1̇ 2̇3 2̇1̇7̇6 5̇ | (3̇5̇7̇6 | 5̇ 5̇ 3̇ 2̇5̇3̇5 | 1) | 1̇6̇1̇2 3̇5̇2̇1 6̇ 1̇5 |

怀，

小妹寸心

(2̇5̇7̇6 5̇3̇5̇6) | 3̇6̇1̇2 3̇5̇2̇1 | 1̇2̇6̇5 3̇ |

已粉碎。

(三) 庵堂相会 (金秀英唱)：

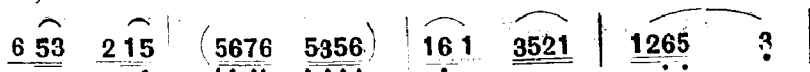
3̇ 6̇ 3̇ 5̇2̇ | (2̇3̇2̇5 6̇1 2̇) | 3̇ 5̇ 5̇3̇ 2̇ | 2 - | 2̇ 5̇3̇ 2̇1̇2̇3̇ |

咬定牙根

把桥过，

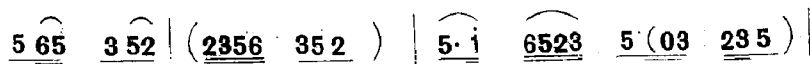
1 (3̇4̇3̇2 | 1̇2̇3̇6 5̇5̇3̇5 | 1)

1)

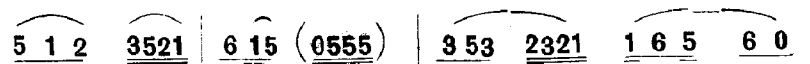


心慌 腿软 头 发 晕。

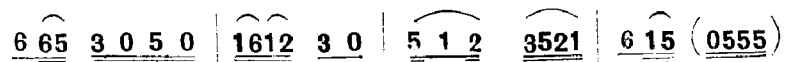
(四) 梁祝、化蝶 (齐唱):



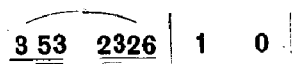
彩虹 万里 百 花 开



花 间 蝴蝶 或 双 对

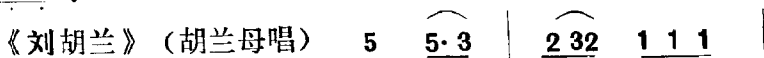


千年 万 载 不 分 开 梁 山 伯



祝 英 台

不要举很多例子了，这里可以看出一个事实，上述所有的例子都是大陆板，而它们之间又各自不尽相同。这种不相同，是由于人物性格的不同、思想感情的不同所决定的。在《双推磨》中，一个旧社会中尝尽了人生辛酸的寡妇得到了诚恳的同情和关怀，在这种身在幸福之中，回想过去的苦难时，它不是深沉的悲痛，而是诉不尽的衷情。曲调稳重秀丽，充满淳朴的发自内心的感激之情，人间辛酸四个字在曲调上发挥得淋漓尽致。而在《楼台会》中“梁兄”二字出于呼唤音调的音乐化，“休要”二字的 2 1 7 6 5 则源自哭腔：



双 手 抱 住 我的

2·3 2176 | 5

好 孩 子

也就是说，祝英台这时心里委曲到了极点，一个“梁兄”刚出口，就泣不成声了，“怒满怀”的“怀”字也是哭腔。而在《庵堂相会》中，金秀英作为一个常在闺门的妇女，为了探寻未婚夫，勇敢地只身前往庵堂，路遇小桥，为了见到未婚夫，必须过桥，走上桥去又心慌腿软，只好退回，再三思忖，咬定牙关，非过桥不可，在这种情况下唱：

3 5 53 2 | 2 - | 2 53 2123 | 1

把 桥 过

十分恰当地表现了下定决心、拼了命也得过去的心情，桥字出口，正是踏上桥去的动作，精神十分紧张。后一句又表现了她上了桥又退下的那种胆怯而懊丧的心情。《梁祝》中的化蝶，第一句是从一句半拍之后，截然切断：

5·1 6523 | 5 这样就完全避开了 5·1 6532 | 5653 2123 | 1

那样缠绵华丽的拖腔，一下子明朗了起来。整个节奏和曲调进行都是明快的、紧凑的。休止符在这里起着十分重要的作用，它使音乐活泼、欢快。用以歌颂梁山伯祝英台勇敢斗争的胜利。

由此可见，每一个曲调在剧中被运用时，完全是针对人物和情景的需要来加以处理的，而且每一种处理又都是充满细节刻划的，这种细节可以称作“具体性的音乐思维”。它的具体性就表现在服从于整个剧情发展的要求，服从于每一个台词的具体要求上面，每一段唱腔都是具有这种具体性音乐思维的。也正是由于这一点，才使每个剧中的曲调，区别于其它剧目中的同一曲牌或板类的曲调。

但是音乐的具体性思维只是一个方面。每一段曲调就其总的表现出的人物性格和感情来说，又有其概括性的一面，这种概括性表现在上述几段同类曲调都具有勇敢、善良和女性的特点，都带有优秀的江南风格，它们可以使苏小娥、祝英台、金秀英在共性上取得一致，因为这些人物其勇敢善良又是一致的，只是在各自的时代和遭遇中、有着不同的具体的区别。恰恰这些具体的区别是被具体的音乐处理来刻划得十分入微的。因此，它们是一个板类，但又不是完全一样的曲调，它们之间有很多共同点，又有很多细微的区别。而我们的演员和戏曲音乐工作者在为某一个剧目选择唱腔时，是根据同类型的人物和感情来进行选择的，但在具体处理音乐时，却又是从具体性音乐思维进行刻划的。这种具体性和概括性音乐思维的统一（它们在实际创作过程中，永远是以具体的刻划来进行的）就达到了典型形象的刻划。我们可以说，这是戏曲音乐刻划形象的一个重要的美学原则。但这是问题的一个方面，还不足以说明一曲多用的全部问题，我们现在来看另外一些例子：

锡剧《双推磨》

（苏小娥唱）太平调

$\left(\overset{\cdot}{2} \cdot \overset{\cdot}{3} \mid \underline{\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}} \quad \underline{\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5}} \quad \overset{\cdot}{1} - \mid \underline{\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6}} \quad \underline{\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}} \quad \underline{\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}} \quad \underline{\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6}} \mid \right.$

$5 \quad \underline{5235} \quad \overset{\cdot}{1} -) \mid \overset{\cdot}{1} \quad \underline{\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{1}} \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\cdot}{3} \quad \overset{\wedge}{2} \cdot \mid (\overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{5} \quad \underline{\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1}} \quad \overset{\cdot}{2}) \mid$

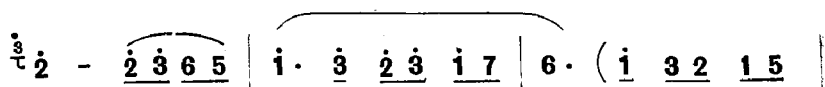
黄 昏 敲 过

$\underline{\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}} \quad \underline{\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}} \quad \underline{\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1}} \mid \underline{\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1}} \quad \overset{\cdot}{5} \cdot (\underline{\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1}} \mid \underline{\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5}} \quad \underline{\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{1}} \quad \underline{\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}} \quad \underline{\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6}}) \mid$

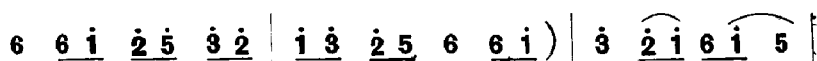
— 更 鼓

$\underline{\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6}} \quad \underline{\overset{\cdot}{1}} \quad \underline{\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{7}} \mid \underline{\overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3}} \quad \underline{\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3}} \mid (\underline{\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}} \quad \underline{\overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4}} \quad \underline{\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}} \quad \underline{\overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6}}) \mid$

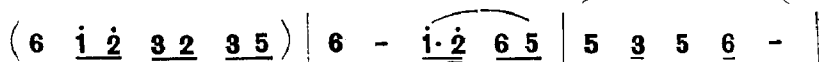
房 内 走 出



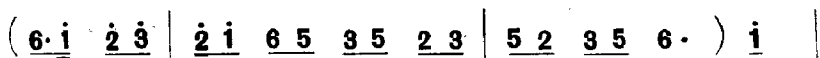
苏 小 娥



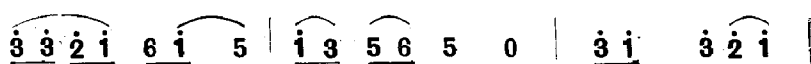
婚 后 两 年



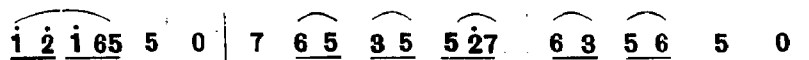
丈 夫 死



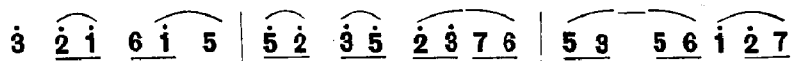
(清板)我



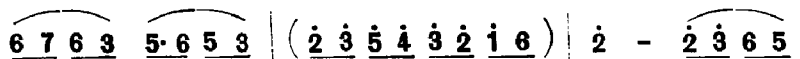
一 人 过 了 三 年 多 三 亩 租 田



不 够 吃 空 闲 辰 光 磨 豆 腐

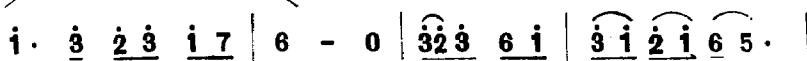


清 早 忙 到 深 半 夜 从 来

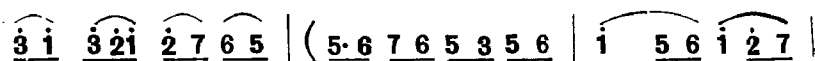


无 人

肯 帮



我 近 来 年 底 分 外 忙



挑 水 推 磨

人 一

$\overline{6\ 7\ 6\ 5}\ 3 - \mid (\underline{3\ 2}\ \underline{1\ 2}\ 3\cdot\ \underline{5}\ \mid 6\ 6\ \underline{\dot{1}}\ \underline{\dot{2}\ 5}\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}} \mid$

个

$\underline{\dot{1}\ \dot{2}}\ \underline{\dot{3}\ 5}\ \underline{\dot{2}\ \dot{3}}\ \underline{7\ 6} \mid \underline{5\ 3}\ \underline{5\ 6}\ \dot{1}\ \underline{\dot{2}\ 7} \mid \underline{6\ 7}\ \underline{6\ 3}\ \underline{5\ 6}\ \underline{5\ 3} \mid$

$\underline{\dot{2}\ \dot{3}}\ \underline{\dot{5}\ 4}\ \underline{\dot{3}\ \dot{2}}\ \underline{\dot{1}\ 6} \mid \overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}}\ \dot{2} - \overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}}\ \dot{2}\ \overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}}\ \dot{2} \mid \dot{5} - \dot{3}\cdot\ \underline{\dot{2}} \mid$

$\dot{1}\cdot\ \underline{\dot{3}}\ \underline{\dot{2}\ \dot{3}}\ \underline{\dot{1}\ 7} \mid 0 - - -)\ \dot{3}\ \underline{\dot{2}\ \dot{1}}\ \underline{6\ \dot{1}}\ 5 \mid$

肩挑水担

$\dot{1}\ \underline{\dot{2}\ 5} \mid \underline{\dot{3}\ \dot{1}}\ \dot{2} - - \mid (\dot{5} - \dot{3} - \mid \overset{>}{\underline{\dot{2}\ 5}}\ \overset{>}{\underline{\dot{3}\ \dot{2}}}\ \overset{>}{\underline{\dot{1}\ 0}} \mid$

上河滩

$\underline{\dot{2}\ \dot{1}}\ \underline{\dot{2}\ \dot{2}}\ 0 \mid \underline{5\ 3}\ \underline{5\ 6}\ \dot{1}\ \underline{\dot{2}\ 7} \mid \underline{6\ 7}\ \underline{6\ 3}\ 5\ 0\ \underline{\dot{3}} \mid$

那怕是一夜不困我

$\underline{\dot{2}\ \dot{3}}\ \underline{6\ 5}\ \dot{1} (\underline{0\ \dot{3}} \mid \underline{\dot{2}\ \dot{3}}\ \underline{\dot{1}\ 7}\ 6\ 0) \parallel$

也要做

黄昏敲过一更鼓的 $\underline{\dot{2}\ \dot{3}\ \dot{2}}\ \underline{\dot{1}\ 0\ \dot{2}}\ \underline{\dot{3}}\ \underline{\dot{2}\ \dot{1}}\ \underline{6\cdot\ \dot{1}}\ 5$

是从 $\overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}}\ \underline{\dot{2}\ 0\ \dot{3}}\ \underline{\dot{4}\cdot\ 5}\ \underline{\dot{3}\cdot\ \dot{4}\ \dot{3}\ \dot{2}}\ \dot{1}$ 变化而来的，而这个 $\overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}}\ \underline{\dot{2}\ 0\ \dot{3}}$

一更鼓

$\underline{\dot{4}\cdot\ 5}\ \underline{\dot{3}\cdot\ \dot{4}\ \dot{3}\ \dot{2}}\ \dot{1}$ 却是从评弹中来的。“房内走出苏小娥”一句是苏剧太平调的下句。试看：苏剧《拷红》（红娘唱）太平调（下句）

$\underline{3\ 5\ 3} \mid \underline{6\ 5\ 3} \mid (\underline{2356}\ \underline{3523}) \mid \overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}}\ 5\ 3 \mid \underline{\dot{2}\cdot\ \dot{3}}\ \underline{\dot{1}\ \dot{2}\ \dot{1}} \mid 6$

正大光明

会佳期

“婚后两年”是从大陆板清板中来的。试比较同剧中，苏小娥唱的大陆板清板：

3 2 1 | 6 1 5 | 5235 | 21 0 | 3 52 | 2 27 | 6356 | 5 0 |

我种了 他家 三亩 田， 租租 逼得 吃也 无

“丈夫死”三个字却是迷魂调的上句的缩短：

6 | 2 7 | 6 5 | 6 (5 | 6 72 | 76 5 | 6 72 | 76 5) | 6 65 6 i |

那 知 道

风 吹 草 动

2 | i265 | 3235 | 65 6 | 0 | 5 | 3 | 2 .

消 息 传

其实这一乐句原来也是从苏剧费家调中来的。

“我一人过了三年多。三亩租田不够吃，空闭辰光磨豆腐”又是大陆板清板。试比较同剧中，何宜度唱的大陆板清板：

6 1 | 3 21 | 13 5 | 53 0 | 2 1 | 2 1 0 | 1 5 1 | 1 0 |

年 底 逼 当 付 给 我。 今 朝 结 帐 工 钱 算，

3 2 | 2 27 | 6 3 5 | 5 0 | 1 21 | 1 0 | 1 2 1 | 3 5 |

东 家 对 我 笑 呵 呵。 他 说 道； 发 三 个 寒 热

5 3 1 1 | 1 0 | 3 5 5 | 2 2 2 7 | 6 3 5 | 5 0 |

扣 一 石 二， 用 坏 了 锄 头 钉 耙 赔 新 货。

“清早忙到深半夜”只是大陆板清板加装饰尾腔，上例

3 2 1 | 6 15 | 5253 | 21 0 把 5235 | 21 0 改成了 52 3 5 23 7 6。

我种了 他家 三亩 田

“从来无人肯帮忙”又是苏剧太平调下句（同“房内走出苏小娥”）。

“近来年底分外忙，挑水推磨人一个”则又是大陆板清板的落调。试比较同剧中何宜度唱的大陆板清板：

$\underline{2\ 2\ 1}\ \underline{2\ 1}\ |\ \underline{1\ 5\ 1}\ \underline{1\ 0}\ |\ \underline{3\ 2\ 1}\ \underline{2\ 1\dot{5}}\ | (\underline{5\cdot\dot{6}76}\ \underline{5\dot{3}56})\ |$

一年 工钱 都 赖 光 叫 我 心 里

$\underline{1\ 5\dot{6}}\ \underline{12\ 1}\ |\ \underline{1265}\ \underline{3}\ |$

火 不 火

“肩挑水担上河滩”是大陆板翘句（即收板前的一句，参看上例苏小娥唱）“我种了他家三亩田”）。

“那怕是一夜不困我也要去做”是切了尾音的苏剧太平调收尾。

总的说来，这一段唱腔揭示了一个孤独凄凉、日夜挣扎在生活线上的贫苦寡妇的形象，特别是最后一句“那怕一夜不困也要去做”更引起人们对这个无助的善良妇女的同情。

我们再看一些例子：

锡剧《走上新路》（周洪发唱）洪发调（ $\underline{3212}\ \underline{3\cdot 5}\ |$

$\underline{6\ 5}\ \underline{-6\ 0})\ |\ \underline{\dot{1}\cdot\dot{1}}\ \underline{6\ 5}\ |\ \dot{1}\ \underline{6\ 5}\ |\ \overset{5}{\underset{4}{3}}\ (\underline{0\ 5}\ |\ \underline{3532}\ \underline{123})\ |$

为 了 买 牛 又 出 去

$\dot{1}\ \underline{5\ \dot{1}}\ |\ 6\ \underline{5\cdot 3}\ |\ (\underline{2356}\ \underline{321})\ |\ \dot{2}\ \underline{\dot{2}\cdot 6}\ |\ \underline{\dot{1}\cdot 3}\ \underline{\dot{2}\ 7}\ |$

一 路 上 面

蛮 注 意 蛮 注

$\underline{6\ (\dot{1}\ \underline{3235})}\ |\ \underline{6\ 5}\ \underline{6\ 0})\ |$

意

象 $\dot{1}\ \underline{5\ \dot{1}}\ |\ 6\ \underline{5\ 3}$ 这样的音调原来是男簧调中来的。试

看：

《两兄弟》 3 5.i | 6 5 3 而洪发调中的 2 2.6 |

i i 2 7 | 6 则是苏剧太平调的落调 2 - 2 3 6 5 |

i . 3 2 3 i 7 | 6 . 变化而来的。由于力度的改变，
将一个正直的妇女形象变成了一个反动富农鬼头鬼脑的神气。

这种集句式的例子，还可以在其它剧中见到。

扬剧《防汛英雄》（祖母唱）数板、新清板：

2 | 2 6 i | i 5 6 | 5 3 (2311 | 2 3) 2. 3 | 5 5 6 i . |

从 早 晨 到 黄 昏 无 时 无 刻 不 想

6 5 3 21 | 1 (6123 | 1 6 1 2) | 5 5 2 4 | 5 5 6 i |

小 孙 孙 (清板) 吃 饭 看 见 他 的

5 5 2 4 | 5 (545) | 2 2 3 5 | 6 i 3 2 |

小 花 碗 大 婶 的 饭 量

5 5 3 2321 | 1 (161) | 5 5 2 4 | 6 i i 6 5 |

减 一 半 一 半 都 难 下

6 5 (545) | 2 2 3 5 | i i . 3 2 | 5 53 2321 | 1 (161) |

咽 滴 滴 眼 泪 落 在 碗 里 边

(中略八句) 5 6 i | 2116 i | 5.6 i i | 6 i 6 i |

摸 不 着 睡 不 着 熬 月 五 更 床 头 坐

3 35 6217 | i 3 3 . | 2. 7 65 . | 2. 3 5 6 i | 3 5 3. 521 |

天 寒 人 孤 独 独 坐 更 伤 心 冬 夜 偏 长 天 不

$\overset{6}{\underset{7}{1}} \cdot (2 \quad \underline{6123} \quad 1) \parallel$

明

“从早晨到黄昏，无时无刻不想小孙孙”是数板，从“吃饭看见他的小花碗”开始，插入了撞肩调（《送郎》）的一句：

$\underline{2 \quad 2 \quad 2} \quad \underline{6 \quad 1} \quad \underline{2 \quad 2} \quad \underline{3 \quad 5} \quad \underline{2} \quad \underline{6 \quad 1} \quad \underline{2}$

额上个 哟呀 里呀 汉子 哟 哟哟 呀

不过这里是把它放在下属调上出现 $\underline{5 \quad 5} \quad \underline{2 \quad 4} \quad \underline{5 \quad 5} \quad \underline{6 \quad 1}$

$\underline{5 \quad 5} \quad \underline{2 \quad 4} \quad 5$ 而下面紧跟又回到了数板 $\underline{2 \quad 2 \quad 3 \quad 5} \quad \underline{6 \quad 1 \quad 3 \quad 2}$

$\underline{5 \quad 5} \quad \underline{2 \quad 3 \quad 2 \quad 1} \overset{3}{\underset{7}{1}}$ 再下去又是撞肩调，只是“难下咽”稍有变化，

下面又回到数板，这里构成的调式转换，在主调和下属调上一句一转，以及最后几句总在高八度的主音上环绕的音调，深刻地抒发出祖母想念被洪水夺去孩子的不能宁静的悲痛心情。

这里可以看出一个事实：并不是任何几个音凑在一起都必然构成完整的音乐形象，当某几个音单独从某个唱腔中抽了出来，还没有综合运用在一个曲调中的时候，如果说它们具有形象的意义，毋宁说它仅只是具有材料的意义。比如： $\underline{1} \quad \underline{5 \quad 1} \quad 6$

$\underline{5 \quad 3} \quad \underline{3 \quad 2 \quad 1} \quad \underline{6 \quad 1 \quad 5} \quad \underline{1 \quad 2 \quad 6 \quad 5} \quad 3$ 之类，在它们孤立存在的时候，并不具备什么形象上的意义，只不过具有一些叙述的口气而已，只有当它们被组织在一段唱腔之中，才能在和整体的结合中发挥作用。这种还不足以构成完整音乐形象的材料性质的几个音，我们可以称它为材料性乐汇，也可以称它为不完整的音乐形象。但是在集句中所选用的材料并不全是这一类的。

如： $\underline{5 \quad 5} \quad \underline{2 \quad 4} \quad \underline{5 \quad 5} \quad \underline{6 \quad 1} \quad \underline{5 \quad 5} \quad \underline{2 \quad 4} \quad 5$ 以及

$\overset{\frown}{2 \quad 2 \cdot \quad 6} \mid \underline{1 \cdot 3} \quad \underline{2 \quad 7} \quad 6$ 就是具有形象意义的材料，

但这种材料在孤立存在的时候，其形象意义也不是十分完整的，当它们被组织在一段唱腔之中，形象才完整起来。这种例子特别以上述扬剧《防汛英雄》中的数板和撞肩调的交替乐句（同时也是交替调式）最为明显。这种以不完整的音乐形象综合起来构成完整的形象的手法，可以理解作“音乐形象的完整性和不完整性的统一”，它构成了戏曲音乐刻划形象的另一个美学原则。

这里还有一些需要探讨的问题。 $\overset{\cdot}{2} - \underline{\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}} \quad \underline{6 \quad 5}$ |

$\underline{1 \cdot \overset{\cdot}{3}} \quad \underline{\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3}} \quad \underline{1 \quad 7} \mid 6$ 在苏小娥的唱腔中，它表现了一个妇女的形象；而 $\overset{\frown}{\overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{2} \cdot \quad 6} \mid \underline{1 \cdot 3} \quad \underline{2 \quad 7} \quad 6$ 在周洪发的唱腔中，

又是表现富农的形象。音乐形象是否带有不确定性呢？我们还可以举到更多的例子，比如 $\overset{4}{\underset{c}{5}} \overset{6}{\underset{c}{5}} \overset{\frown}{5} - -$ 在椰子戏中，它是

叹息和哭泣的音调，但是 4565 4565 4565 4565…… 就成了混

乱和急促，而 4 5 6 5 0 0 则又是另一回事了。（事实上，

它们之间节奏不同、力度不同，不应当看作是一个东西，这里只是就其音型基本一致这一点上来进行比较）；再如，在锡剧中，正面人物唱簧调、大陆板，反派人物或被批判的人物也唱簧调、大陆板，难道正反派人物在音乐的内容上没有区别吗？如果内容是这样可以换来换去，戏曲音乐的现实主义又到那里去了呢？

为了问题的明确，我们先简单谈一下对正、反派人物同用一种曲牌和板类的看法。我们认为，有些是较好的例子，比如锡剧《珍珠塔》中的姑母这个角色，也唱簧调、大陆板。这是一个虚伪的大家庭中的老太婆，表面的庄重，适足以暴露其内心的丑

陋。另外，我们也并不认为任何正反派人物都唱簧调、大陆板就都一律是成功的，不过，许多例子都可以说明戏曲音乐真实地刻画了人物的内心世界。因此，戏曲音乐是否是现实主义的，是毋庸置疑的，问题在于对音乐形象的确定性和不确定性存在着各种不同的理解。

音乐这种利用声音来表现内容的艺术，它的确定性和不确定性，正如同声音本身有着确定性和不确定性是一样的。和文字结合在一起的声音通常都带有极大的确定性，但在抽去了文字的四声之中，却存在着极大的不确定性，这种相同的四声容得下不同内容的文字的秘密，早在我国的诗词歌赋曲等的填词中被古人揭穿了。在一个人痛哭和欢笑的时候，这种充满感情的声音通常带有极大的确定性（即使我们闭上眼睛也能够辨别出哭声或笑声）而一般叙述的声音则又含有极大的不确定性。在综合艺术中，音乐和其它艺术条件结合在一起，它的确定性在相当大的程度上是由于和其它艺术的合作而得到巩固的，当其它艺术的条件变化之后，音乐受到影响而产生出另一种确定意义的影响（它对于原来的类似的音乐形象来说，则是一种不确定性的）是完全可能的。但这决不是说：“音乐本身不具备确定性，同一个曲调表达什么

感情都可以。”比如洪发调中的 $\dot{2} \quad \dot{2} \cdot \underline{\underline{6}} \mid \dot{1} \cdot \dot{3} \quad \dot{2} \ 7 \mid \underline{\underline{6}}$

就只能是这个节奏和力度，如果仍然用 $\dot{2} \quad - \quad \dot{2} \ \dot{3} \ \underline{\underline{6}} \ 5$

$\dot{1} \cdot \ \dot{3} \ \underline{\underline{2}} \ \dot{3} \ \underline{\underline{1}} \ 7 \quad \underline{\underline{6}} \cdot$ 就必然还是一个妇女形象而不会是反

动富农的形象。音乐形象的确定性和不确定性就是这样一种辩证统一的关系。锡剧刘胡兰的追悼歌：

$\underline{\underline{3}} \ \underline{\underline{3}} \ \underline{\underline{3}} \cdot \underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{2}} \ \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{7}} \ \underline{\underline{6}} \quad \underline{\underline{5}} \ - \mid \underline{\underline{1}} \quad \underline{\underline{3}} \ \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{2}} \ \underline{\underline{3}} \quad \underline{\underline{3}} \ \underline{\underline{5}} \mid$

为 人 民 流 了 血 为 党 尽 了

1 2 3 2 1 7 6 | 5

忠

即便是抽去了歌词，只用乐队演奏，也可以使人感受到一种沉痛的感情，但这种音乐又并不只限于追悼刘胡兰才适用。可见，它既具有确定性，同时又不象文学那样具有坚定不移的确定性，某种音乐所表达的内容，也只能是某种范围以内的人物性格、思想感情（尽管这个范围是可能很狭窄的），而不能象文学美术一样，给一百个人画像、它们之间能丝毫不发生混淆。也正因为音乐所表达的内容是有其一定范围的，它的不确定性才不会是无限的，它刻划形象的可容性又是具有其局限性的，不可以拿任何一个曲调当成万应灵药任意使用。这种音乐形象的确定性和不确定性的辩证的统一构成了戏曲音乐刻划形象的又一个美学原则。

同时，戏曲是一种综合性艺术，音乐在综合性艺术中和单独用器乐来刻划形象显然是有着不同的方式、不同的过程，我们不想在这里多谈戏曲的综合性这个问题，但却不能不提到这一点；我们是不可以离开整个的戏的表演来考查音乐形象的，我们的戏曲之所以感人至深，和戏曲音乐的表现力也是分不开的。

现在我们把以上所谈的，关于戏曲音乐刻划形象的几个美学问题，归纳为下列三点。当然，这只是我们所谈到的一些问题，而不是关于戏曲音乐刻划形象的全部的美学问题。

一、音乐的具体性音乐思维和概括性音乐思维辩证的统一。任何音乐形象，有其具体的、不同程度上的细节刻划的特点，但就其整体说来，和其它整体之间也有着共同的倾向。依靠这种共性，各个不同处理的同一曲牌或板类维持着风格上的统一。依靠各种不同处理的具体性音乐思维，它们又互相区别，从而具有着丰富的表现力。这种表现力特别明显地从一个曲牌或板

类的多种变化中体现出来。

二、音乐形象的完整性和不完整性的辨证的统一。一些并不具备完整的形象意义的材料可以组织在一起，成为一个完整的音乐形象。一个具有完整的形象意义的曲牌和板类也可以当作材料被另一曲牌和板类吸取其中一部分来构成另一种音乐形象，从而在不多的材料的多种组合中，得到丰富的表现力，这种表现力特别明显地从集句、集曲、或剧种、曲牌、板类之间的相互吸收中体现出来。

三、音乐形象的确定性和不确定性的辨证的统一。音乐形象的确定性和不确定性乃是受到生活中音乐音响的确定性和不确定性的制约的，生活音响中其确定性愈大的（如哭声、笑声）反映在音乐中其确定性亦愈大（如十分悲哀或欢乐的音调）；生活音响中其不确定性愈大的（如四声）反映在音乐中其不确定性亦愈大（如相同四声的音调可以容纳不同意义的剧词），这就使得依靠和其它艺术的结合以及音乐上的不同处理，使相似、相近或相同的音调获得不同的表现力。这种表现力从一曲多用这个根本的创作方法中体现出来。

但是，有这样一种看法：要表现某一种内容只有一种音乐是最恰当的，因此，戏曲音乐的“一曲多用”的创作方法好象就不及歌剧中“专曲专用”的创作方法更能表达内容。这种论点可能产生于福罗贝尔的“一语说”，他主张寻找最准确的文学语言。这种意图自然是好的，不过，艺术不是数学， $1 + 1 = 2$ 是绝对的，如果有人说 $1 + 1 = 3$ 或 $= 4$ 自然是不准确的。但是，我们可以不可以说：“一个人照了十张不同的照片，其中只有一张是最准确的形象呢？不可以，只能说十张全是最准确的。再如，京剧演了《宇宙锋》、汉剧也演了《宇宙锋》，我们可以不可以说：“只有京剧才是最准确的，汉剧就不是呢？”当然，也不可以。艺术上容许多种风格表现同一内容，正如同容许多种派别以

丰富艺术活动一样，艺术不可以用尺量，用磅称，各种不同的手法可能各有妙处，也可能各有自己的局限性。“专曲专用”固然好，也可以出现形式主义的东西；“一曲多用”看起来也许好象“不那么丰富”，可是却为戏曲塑造了大批现实主义的典型，作为一种创作方法，“一曲多用”在人民中流传不止是一天两天了。这种创作方法不仅应当得到承认，而且应当发扬光大。

由于我们占有的材料不多，思想水平不高，对于戏曲音乐中的美学问题，研究得很不够，因此这里谈到的，即不深又不广不透。需要我们探讨的问题还多得很，已经接触到的问题也还有待于进一步的深入，作为抛砖引玉，愿得到同志们的指正。

1959年1月15日根据戏曲音乐研究班的发言整理

摘自：《音乐研究》一九五九年第一期

再谈戏曲音乐刻划 形象的美学问题

茅原 郑桦 武俊达

茅原 执笔

首先我们对曹凯同志在《也谈戏曲音乐刻划人物形象问题》一文（载《音乐研究》1959年第三期）中和我们展开的讨论表示欢迎。我们完全同意曹凯同志在该文最后所写的这句话：

“研究戏曲音乐刻划人物形象，必须在它的传统上进行”。在我们的发言中也的确存在着过于简单、不清楚、不全面等缺点，这可能是曹凯同志对我们的发言产生了若干误解的一个重要原因。

问题是怎样提出来的

《关于戏曲音乐刻划形象的几个美学问题》这篇稿子是根据1958年11、12月间我们在中国戏曲学院、中国音乐家协会举办的戏曲音乐研究班学习时，某一次讨论会上的发言稿删补写成的。本来是作为一份考核成绩的结业材料来整理的，在整理时，没有说明我们是在怎样一种情况下来谈这些问题的，谈这些问题又是为了什么目的？这是这篇稿子的一个重要缺点。

在学习中，我们进一步认识到反教条主义的重要性，认识到曾经发生过的把新歌剧当成戏曲的发展方向的错误的严重性（广义地说，戏曲也可以称作歌剧，这里所说的新歌剧是区别于新戏曲而言的），认识到发生这种错误的主要原因是由于在某些戏曲

音乐工作者（包括我们自己）头脑里存在着崇拜西洋的思想，并且在实际工作中搬用歌剧创作中的“专曲专用”的创作方法而否定“一曲多用”的创作方法所引起的。我们发言的目的 在于学习，在于试图和大家一起探讨一下戏曲音乐这种一曲多用的创作方法是怎样刻划典型形象的。

这里所说的创作方法，不是仅指音乐工作者为剧本设计音乐的方法，而且是指戏曲音乐反映现实表达思想感情的方法，它包括过去、现在和将来的戏曲演员及乐师们所创造的唱腔和伴奏中所体现出来的创作方法在内。

我们的看法，“专曲专用”和“一曲多用”都是以音乐反映现实表达思想感情的方法。不管是“专曲专用”还是“一曲多用”，当人们在掌握它们去从事音乐创作的时候，由于人们的立场，观点、生活感受和艺术创造力等条件的不同，都可能到达现实主义或反现实主义，并不是只有“专曲专用”才能刻划典型形象，而“一曲多用”就不能刻划典型形象。但从创作方法上来看，“专曲专用”和“一曲多用”究竟是有区别的。新歌剧的音乐基本上是属于“专曲专用”的范畴的，比如，在歌剧《白毛女》中喜儿所唱的曲调，就不应当通过板眼变化与曲牌连接的手法换上新词拿到歌剧《小二黑结婚》中去给小芹唱。而戏曲音乐基本上是属于“一曲多用”的范畴的，比如，在戏曲中演出《白毛女》和《刘胡兰》，它们的音乐就不应该离开该剧剧种传统的板类和曲牌，也就是说，喜儿和刘胡兰会唱着同一个板类或曲牌。这里所以说“基本上”属于专曲专用或是一曲多用的范畴是因为并非毫无例外。但是，歌剧音乐构成了“专曲专用”的体系，而戏曲音乐构成了“一曲多用”的体系却也是事实。而且。在为新的剧目设计音乐的时候，只要是离开了“一曲多用”的体系去写一套全新的、与本剧种的传统音乐没有多少联系的音乐，也就是以“专曲专用”的方法来从事音乐创作，那么，这出

戏的音乐在实质上就已经不是戏曲音乐，不是其本剧种的音乐，而成为新歌剧音乐了。相反，只要为这出戏设计音乐时，既运用着传统的板类和曲牌的曲调，又遵循着“一曲多用”的方法从事音乐创作，这出戏的音乐就必然带有本剧种音乐的特点，无论如何也不会成为新歌剧的音乐。我们知道，在一些新的剧种或曲种（比如广西大鼓、长沙大鼓、海门山歌剧等就都是解放后才创造的新曲种与新剧种）诞生的时候，正是由于利用了当地民间音乐的曲调和“一曲多用”的创作方法，人们便承认它是戏曲、曲艺音乐，而不认为它是新歌 剧或歌曲。过去一个阶段锡剧《刘胡兰》的音乐中一些倾向于新歌剧的东西之所以发生，也正是由于在刻剧中运用了“专曲专用”的创作方法写了一些歌曲式的独唱、合唱等等，因而失去了剧种的特色的缘故，在反教条主义之后，放弃了“专曲专用”的创作方法，也就纠正了这种脱离传统的错误。由此可见，以“专曲专用”的创作方法来否定和代替“一曲多用”的创作方法是许多同志（包括我们自己）在戏曲音乐工作中脱离传统、发生粗暴错误的一个非常重要的原因。

为了不重复脱离传统的错误，为了探索戏曲音乐“一曲多用”的创作方法（也就是板眼变化和曲牌连结的方法）反映现实的一些规律，我们在讨论会上发了言，这个发言实在也不是一个经验的总结，仅仅是借在戏曲音乐研究班上学习的机会向同志们讨教，提出一些问题而已。

的确，在理论上还有人主张“只有专曲专用的方法才可以到达现实主义。”这些同志认为“只有一种音乐语言是最准确的。”换句话说，他们认为“象传统的戏曲音乐这种以板眼变化和曲牌连结的方法来刻划形象，就‘不典型’就是‘类型化’就是‘反现实主义’的”。这种观点，也就是我们在发言中所提到的那种“一语说”。我们和“一语说”展开了争论，是因为如果按照这种观点办事，其结果就会导致脱离传统的错误。（虽然

“专曲专用”并不只是西洋才有的创作方法，但是以西洋歌剧的创作方法当作唯一正确的准绳来否定中国戏曲传统的创作方法，在思想深处不能说不是迷信西洋，而搬用歌剧的创作方法来代替戏曲传统的创作方法，也是一种教条主义的表现。称这种错误为“洋教条”，看来是适当的）。

我们认为，在戏曲音乐中坚持“一曲多用”的创作方法与否定“一曲多用”的创作方法之间的斗争，是保卫戏曲音乐的传统与否定戏曲音乐的传统之间的斗争的一种表现形式，虽然表面上看来似乎仅仅是创作方法上的一种差别而已。而且，这种斗争并没有结束。在戏曲音乐中坚持、还是否定“一曲多用”的创作方法，就意味着究竟是把戏曲音乐的传统看作是现实主义的？还是反现实会主的？意味着戏曲音乐是应当继承自己的传统沿着自己的体系向前发展？还是应当抛弃自己的传统向新歌剧的方向发展？从曹凯同志的文章的第四、五、六段看来，他把我们的发言看作似乎是脱离了传统在单纯地研究戏曲音乐的具体性、概括性、完整性、不完整性、确定性、不确定性的互相辨证和统一，并且把某一个时期戏曲音乐中所发生的粗暴错误和研究这些辨证和统一的关系联系起来了。他把我们的发言中所举的例子说成是“好象都是单纯地依照“具体性音乐思维”的逻辑创作出来的，至于传统不传统，好象没有这回事”，这是不符合事实的，无需我们来证实。曹凯同志自己在同一篇文章中就曾两次提到我们的举例不是现在才创作的，并且曹凯同志还指明《庵堂相会》和《梁祝》两例是“过去艺人跟师傅学徒的时候，就学会唱了”。既然说它们不是现在才创作的，是过去艺人学徒时就学会唱了的，怎么又能说成是“传统不传统，好象没有这回事”呢？这不是前后矛盾吗？

诚然，在戏曲音乐工作中粗暴的错误是脱离了传统的，但是，我们不认为这是研究具体性、概括性、完整性、不完整性、

确定性、不确定性辩证和统一的结果。相反，我们认为脱离传统正是由于不了解这种辩证和统一的关系的结果。研究这些辩证统一的关系，目的在于坚持“一曲多用”的创作方法，在于坚持继承传统；而粗暴的错误却否定“一曲多用”的创作方法，否定戏曲音乐的传统。研究这些辩证统一的关系和脱离传统是两回事，在脱离传统那里，就没有什么辩证的统一，而只是形而上学。只有在坚持继承戏曲音乐的传统的基础上，才谈得到坚持“一曲多用”，才谈得到来研究“一曲多用”的创作方法中各个有关方面的辩证和统一。曹凯同志把辩证地研究戏曲音乐传统的一曲多用的创作方法和形而上学地否定，“一曲多用”的创作方法混为一谈了。坚持“一曲多用”而脱离传统是不可能，正如否定“一曲多用”而不脱离传统是不可能的一样。我们的发言是为了证实“一曲多用”这种创作方法是能够刻划典型形象的。问题正是这样提出来的：要不要坚持“一曲多用”的创作方法？要不要坚持继承戏曲音乐的传统？“一曲多用”能否刻划典型形象？戏曲音乐的传统是否现实主义？正是在这些问题面前，我们才开始来探索具体性、概括性、完整性、不完整性、确定性、不确定性的辩证统一的关系的。这些前题，没有为曹凯同志所了解，可能是我们的发言写得过于简略了，容易引起误解的缘故。

此外，我们的发言中还有若干不详尽、不清楚的缺点有必要作一些补充。

关于具体性音乐思维与概括性音乐思维的 关系的几点补充

具体性音乐思维与概括性音乐思维的辩证统一的关系是一个客观存在。它是不依人们的意志为转移的，并不是只在人们去“进行一些具体性音乐思维”时它才存在，人们不去“进行具体性音乐思维”它就不存在。正如不管人们意识到还是意识不到自

己的语言中是否存在一定的逻辑，而逻辑（作为思维的形式和规律）是一定存在于人们的思维和语言中一样。

而且具体性音乐思维和概括性音乐思维的辩证统一的关系，是音乐领域内一个普遍现象。是任何音乐作品必然具备的辩证统一的两个方面。世界上从来不曾有过，将来也不会有什么“单纯地”依照具体性音乐思维的逻辑创作出来的音乐，或者“单纯地”依照概括性音乐思维的逻辑所创作出来的音乐。具体性和概括性，这是音乐思维活动不可分割的两个方面。包括曹凯同志所举的全部例子在内，都不可能摆脱开具体性音乐思维和概括性音乐思维的辩证统一这条规律。

具体性与概括性音乐思维的关系，就是局部与整体的关系，就是特殊性（个性）与普遍性（共性）的关系。任何作品都有自己的局部和整体，也都有自己的个性和共性，都有以细节刻划和以作品整体给人们以形象感染的两个方面。不能设想会有一种不具备概括性音乐思维的作品，因为任何音乐作品都存在着与其它音乐作品之间的共性，都有以其作品的整体感人的形象。（在戏曲音乐中各个剧种的独特风格对于其它剧种来说是个性，但是在这个剧种内部，这种风格就是各种板类和曲牌之间的共性）。也不能设想会有一种不具备具体性音乐思维的作品，因为任何音乐作品都有自己的规定情景，都有在各个细节上具体地如何进行刻划的思维过程。人们在创作过程中可能完全没有意识到音乐思维的规律，但是，规律是存在的。

虽然具体性和概括性音乐思维永远是共居于一个统一体中的，但它们并不是在任何时候都处于平衡的状态之中。在一定条件下，可能具体性音乐思维给人的感染明显一些，从而居于主导地位；在另一种情况下，又可能概括性音乐思维给人的感染明显一些，从而居于主导地位。这种主导地位又常常可以互相转化。

在戏曲音乐运用“一曲多用”的创作方法进行创作的过程

中，具体性和概括性音乐思维互相易主导地位规律，起着十分重要的作用。

在为一段新的唱词选择唱腔的时候，人们考虑的是在传统的板类和曲牌中何者更适于表达这段唱词的内容？人们考虑的是在传统剧目中哪一段唱腔的总的情绪近似于这段新的唱词？也就是说，这时，人们注意的是被选择的板类和曲牌的概括性音乐思维的一面，其整体的一面，其共性的一面。当人们按照总的情绪的要求选定了唱腔以后，这被选出来的板类和曲牌的音乐对于新的唱词来说，在总的情绪上是符合或大体符合的，但不见得每一个细节都和新唱词非常符合。在这个时候，被选出来的唱腔就失去了具体性音乐思维的主导地位，而概括性音乐思维开始居于主导地位。

在按照新唱词的规定情景和细节要求来进行加工的过程中，具体性音乐思维是否能够居于主导地位，则要视加工的程度而定。

当锡剧新大陆板在《梁祝》化蝶一场中运用的时候，它是以具体性音乐思维为主导的，第一次发言中已经分析过了，这里就不重复。当新大陆板被应用在《红色娘子军》的终场中时，唱腔也是四句，前两句“你象青松一样坚强，你象翠柳一样生长”在音乐上没有改动，而后两句就作了如下处理：

$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$
$\widehat{5 \cdot 3} \quad \widehat{6 \cdot \dot{1}} \quad \widehat{53 \ 5} \mid (\underline{5653} \ \underline{23 \ 5}) \mid \underline{5 \ 6 \ 6} \quad \widehat{5 \ 1 \ 2} \mid \underline{5} \quad \underline{3} \mid$	
你 是 一 颗	红 色 的 种 子，
$\widehat{5 \ 1 \ 2} \quad \widehat{3521} \mid \underline{6 \ 15} \ (\underline{0555}) \mid \underline{3 \ 53} \quad \underline{2123} \mid 1 \quad 0 \mid$	
把 党 的 意 志	传 播 发 扬。

第三句的改动，增强了歌颂的气氛。

在这种情况下，由于细节的加工是十分显著的，具体性音乐思维就重新居于主导地位。

在《庵堂相会》。最后四句唱词中：

金秀英唱：“阿兴留步莫远送”，

陈阿兴唱：“秀英稳步慢慢行”。

金秀英唱：“端阳等你小轿来”，

陈阿兴唱：“端阳听好爆竹声”。

这时，所运用的新大陆板却是与《梁祝》化蝶中的新大陆板是完全同一个曲调，一个音也没有改动。（谱从略）这样，音乐在明快、清新、乐观、有信心等等特点上，仍然是符合唱词总的情绪要求的，但是，由于它没有跟随新的唱词而产生很多新的细节刻划，因此，它的概括性音乐思维就居于主导地位。

在通常情况下，和文学相结合的音乐作品往往是以具体性音乐思维为主导的，不过，这不是绝对的。

研究这种具体性与概括性音乐思维互易主导地位并处于一个统一体中的辩证关系，其目的并不在于仅只说明有这样一种现象，更重要的在于说明：传统的戏曲音乐“一曲多用”的创作方法并不是一种以不变应万变的“万应灵药”。而是在每一出戏中，每个板类和曲牌都有自己独特的典型意义，而就其整体来说，它们又不离开传统的河流，不失去剧种独特的风格。它是现实主义的，又是剧种特色十分浓厚的丰富多采的音乐。

关于音乐形象的确定性与不确定性 性的关系的几点补充

曹凯同志没有正面否认音乐形象的不确定性的存在，但在谈到《珍珠塔》中姑母所唱的簧调和大陆板时，却写到“她也唱簧调，大陆板、而且还能表现出她表面的庄重和内心的丑陋，这是什么道理呢？我认为问题倒不在于对，音乐形象的确定性和不确

定性存在着各种不同的理解、(茅文)，说得确切些，是在于在簧调。大陆板中找到了适足以刻划这个老太婆的思想感情的旋律，才构成了这个音乐形象”。

至于姑母所唱的这些曲调在别的剧中，别的角色是否也唱过？为什么这些曲调既适合于刻划姑母的形象，又适合于刻划其它的形象？曹凯同志没有提到。而这一点，正是问题的关键所在。

对于音乐形象的不确定性的不同理解是存在的，曹凯同志的文章中所流露的某些观点，就否认音乐形象的不确定性。曹凯同志在他的文章第三段中，这样写到：“在过去，演员们演戏，并不很注意利用曲调和音乐来刻划剧中人物形象的问题；甚至在很早以前，滩簧（就是现在的锡剧）只有一种簧调，生旦净丑都可以唱簧调，喜怒哀乐都可以用簧调”。显然，曹凯同志把生旦净丑、喜怒哀乐都用簧调来表现，看作了是不注意利用音乐刻划形象的例证。

当然，个别不注意以音乐刻划形象的演员是有过的，而且现在还有。但是，这只是个别的。而不能笼统地说过去演员们演戏，并不很注意利用音乐来刻划剧中人物的形象。如果是过去演员们没有精心的钻研如何在音乐中真实、深刻、具体地刻划形象，那就是说：这样的音乐是不能塑造典型形象的，塑造的形象是不真实的，演员的指导思想也是不正确的。可是，“过去”的东西不就是传统吗？这样的传统还有什么可“宝贵”的呢？为什么在同一篇文章中主张尊重、保留和发展戏曲音乐传统的曹凯同志在这里却又对戏曲音乐的遗产采取了粗暴的一笔否定的态度呢？

与曹凯同志的看法相反，我们认为多少年来戏曲伴随着人民的思想情感而发展着的历史证明了：我们的绝大多数戏曲演员从来都是非常注意以音乐刻划典型形象的（个别的例外和广大的戏曲演员比较起来是微不足道的，绝不能把个别不注意以音乐刻划

形象的演员当成历史的主流)，都不是依靠偶然性来感动听众的。只要回忆一下我们的戏曲界历代产生过的那些艺术家，问题就很清楚了。

其次，生旦净丑、喜怒哀乐都用簧调为什么就是不很注意以音乐来刻划形象呢？为什么在簧调的音乐中就不能表达不同角色的不同感情呢？这里正存在着对于音乐形象的不确定性的不同理解。曹凯同志把只用一个簧调和不注意以音乐刻划形象联系起来，就意味着：一个簧调只能表达一种（或不多种）角色的一种（或不多种）感情，这种观点是十分切近于“一语话”的。

与曹凯同志的看法相反，我们认为在簧调内部蕴藏着的表现力并不是不可以表达生旦净丑几种角色的喜怒哀乐的。簧调并不是只有一个唯一的曲调，而簧调中的每一个曲调又不仅只具有一种唯一的表现力，并不是每一种曲调只能表达唯一的感情，这一点，看来曹凯同志是不同意或不完全同意的。

关于音乐形象的确定性和不确定性，我们在上次的发言中谈得过于简略，容易引起误解。

音乐形象既具有确定性，又具有不确定性，这也是音乐艺术中一个普遍存在的现象。无论音乐形象的确定性还是不确定性，都是相对的，不是绝对的。这就是说，在某种范围以内，音乐形象是确定的，人们不能超出了这些范围以外去了解它，比如一种集体的，欢乐的，舞蹈一般的音乐，人们不能把它理解为一种个人的，心情孤独的，悲哀的音乐。在欢腾鼓舞这一点上，它无论如何是确定的，但是这种确定性又不是绝对的，唯一的。并不是人们听了这种音乐都会把它理解为唯一的。比如欢庆国庆十周年这一天全国人民的欢腾鼓舞，事实上，生活中还有些别的欢乐的事件，比如欢呼大军渡江、中华人民共和国的成立等等，这一音乐未尝不可以和其它事件、其它形象联系起来，在某种范围以内，比如在上述的欢乐的情绪的范围以内，同一首音乐作品，是

可能被理解为不同的音乐形象的。

“音乐形象在某种范围以内是确定的”这一句话，就同时说明了两个含义：其一，音乐形象具有确定性（在某种范围以内的确定性），但确定性是相对的，因为它不是唯一的，决不和任何同类形象发生混淆的；其二，音乐形象也具有不确定性（在某种范围以内的不确定性），但不确定性也是相对的，因为它不是无限的，其不确定的程度不能超过某种范围的限制。

音乐形象的相对的确定性与不确定性是怎样产生的呢？根据我们粗浅的认识是从两个方面产生的。

其一，音乐的音调以现实生活中的音调为其原型，而现实生活中的声音，就具有相对的确定性和不确定性。比如，我们听到了一声枪响，我们可以准确地判断出这不是木头撞击的声音，也不是敲鼓的声音，而是枪声，这就是它确定性的一面。但是如果我们要知道这是我们自己人在开枪？还是敌人在开枪？就需要用眼睛看一看或者利用一些其它条件来帮助我们分清这是敌人还是自己人？这就是它的不确定性的一面，因为我们自己人的枪声与敌人的枪声之间是可能发生混淆的。再如，我们听到一种脚步声时，可以根据它的轻重缓急判断出这是一种急促的跑步？还是安闲的漫步？是趾高气扬昂首阔步？还是蹑着脚尖轻轻走路？这就是它的确定性的一面，但是这个走路的人可能是某甲，也可能是某乙；可能是为了这件事而走路，也可能为了另一件事走路；走路的人心中可能在想这个、也可能在想那个。有时我们可能准确地判断出这个人的性格、心情，有时也可能判断错误，因为声音之间发生混淆的可能性比光线、色彩之间发生混淆的可能性要大得多。我们用眼睛来辨别事物之间的差别常常是更为准确一些的。在文学作品中来理解两种不同的形象，也较为容易。但在音乐中要听出两个形象之间的全部的细微的差别是比较困难的。因为现实生活中的声音就存在着容易混淆的性质，音乐这种依靠声音条件来

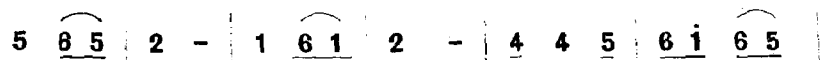
刻划形象的艺术，自然由于声音的这种特性（只能听、不能看和触摸）也就带上了容易发生混淆的性质。

在琵琶曲《塞上曲》中，描写了几个不同的女性，但是我们要从第二段《昭君怨》、第三段《湘妃泪》之间听出昭君和湘妃这两个形象到底有多么显著的区别来，就不是一件容易的事。这是因为昭君和湘妃这两个形象之间存在着许多共同点，因而容易混淆的缘故。昭君和湘妃在女性的、哀怨的、也都不是今天的人物等特点上可以说是共同的；但她们之间时代不同，遭遇不同，思想感情也并不完全相同，这些不同之点，在文学、戏剧等作品中，就较容易表现出来，在音乐中就较为难于表现。因为在既是女性、又是哀怨、古老的范围以内，刻划昭君的音乐未必仅仅适合于去刻划一个唯一的昭君，它存在着可以适合于刻划某种范围以内的不同形象的可能性。在音乐中，究竟难以听出昭君眼睛、眉毛、鼻子、嘴巴生的什么样子。在一定的范围之内，她的形象是确定的，不可以把昭君怨听成是男性的、欢乐的，因为男性和欢乐超过了《昭君怨》所适应的范围，这就是它相对的确定性的一面。但在这个范围以内，它又不是仅适合于刻划昭君，并不是昭君和湘妃之间完全互不相似，互不混淆，这就是它的相对的不确定性的一面。

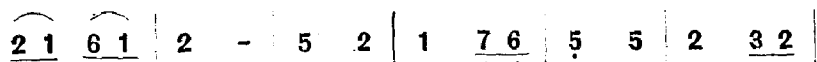
这就是说，现实生活中声音的确定性与不确定性，在音乐中则反映为音乐形象的确定性与不确定性。

其二，在综合艺术中，音乐形象的确定性常随其它条件的变化而转移。这是因为在综合艺术中，不仅是音乐具有宣传作用，其它艺术条件也有宣传作用。比如，一首诗，在未谱成歌曲之前，它本身就有独立的宣传作用，而在谱成歌曲之后，并不会因为和音乐结合在一起就丧失了这种宣传作用。音乐作品（包括戏曲、说唱音乐的唱腔在内）也属于综合艺术的范畴，并不仅仅是音乐艺术，它和文学（诗词）共居于一个统一体中。很多民歌填

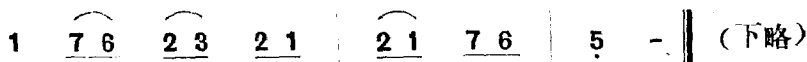
词或改编以后，往往就可能发生很大变化，一首大家都熟悉的陕北民歌《骑白马》。其原谱是这样的：



荞 麦 花 落 满 地 尔 个 的 年 轻 人



真 不 济 一 把 拉 我 在 注 注 地 呼 儿



咳 呀 亲 了 个 豆 芽 子 嘴。

我们不知道《东方红》是否就是由《骑白马》直接改编（广义地说，改编也是创作）而来的，但是《骑白马》与《东方红》基本上是一个曲调，两者之间的区别却又是多么巨大！在《骑白马》中，我们怎么能感受得到一点儿对于革命领袖的热爱呢？基本上是同一个曲调，二者内容如此不同，难道不是首先决定于歌词不同，而这个曲调又能适应于两种歌词所造成的吗？这还只是音乐与文学的结合。在戏曲中，音乐还要与演员的表情、剧情的发展、导演的处理以及舞蹈，说白、舞台美术等等条件结合在一起，在这许多条件的复杂变化中，即便是同一个曲调一个音不变地用于不同的角色和表达不同的感情，也应当是可能的、甚至是必然的。更何况，一个簧调并不止是一个唯一的曲调，而是同一系统中的若干曲调，为什么不可以适用于生旦净丑、喜怒哀乐的各种要求呢？我们认为：生旦净丑、喜怒哀乐都用一种簧调，并不是演员们不很注意以音乐刻划形象，而是演员们在利用着音乐形象的不确定性与确定性的辩证统一的关系来刻划形象。

音乐形象的确定性与不确定性虽然同时存在于一个统一体中，但是它们所发挥的作用也不是在任何时候都处于平衡状态

的，人们正是利用了这种不平衡的状态发展了音乐形象在“一曲多用”中的灵活性。

一般说来，一个曲调在配两种唱词时，两种唱词的差异越小，音乐形象的确定性就起着更为重要的作用。在戏曲中常常用的哭腔，其确定性就较明显，就不易发生混淆。而在两种唱词、两个形象差异越大时，音乐形象的不确定性就起着更为重要的作用。在生旦净丑、喜怒哀乐都用簧调的情况下，其不确定性就显露出更大的灵活性。但是人们是利用它的不确定性达到另一种形象的确定性的，配上新词后的唱腔正由于唱词变了，音乐上也发生了若干变化，如果再把新的形象理解作原来的形象，就又发生了新的局限性，比如，再把《东方红》的形象理解作《骑白马》的形象就不可以了。新的形象中确定性重新制约着不确定性，给不确定性以限制，给人们以确定性形象的感染。

一个曲调音乐形象的确定性的大小，与该曲调中感情浓厚的程度有关（也不是绝对的，而是相对的）。感情愈深，其可变性愈小，感情愈淡，其可变性愈大。上述的哭腔就是一种可变性较小的曲调。而叙述性音乐可变性往往较大。

同时，一个曲调音乐形象的确定性的大小与该曲调在人民生活中所发生的作用以及它与人民的感情的联系有关。如果人们一听到它，就引起一系列的联想来，这些联想必然巩固它的确定性。比如，听到《东方红》就想到毛主席、共产党；听到《解放军进行曲》就想到人民军队的英雄形象。由于这些音乐与人民生活联系十分密切，人们对它们是如此亲切熟悉，也就难于与其它形象发生混淆，它的音乐形象的不确定性就很少。即便原来是不确定性较大的音乐形象，只要它填了新词并在人民生活中发生了广泛的影响，那么它的形象的不确定性也必将缩小。

在戏曲音乐中，“一曲多用”的创作方法常常是利用音乐形象的不确定性来达到新的形象的确定性的。但除了在创作过程

中不确定性起着作用之外，典型形象的构成总是依靠确定性来完成的。这种创作过程，实际上也就是音乐形象的确定性与不确定性互易主导地位的过程。一个传统的板类或曲牌，当它们在传统的某个剧中运用着的时候，它的形象是确定的，符合规定情景的。是典型的；但当人们把它抽去了旧词之后，它的形象的不确定性开始显露出来，而在换上新词并作了新的加工之后，新的形象形成了，确定性又重新处于显著地位，它又是符合新的规定情景的，仍然是典型的形象。人们就利用着确定性与不确定性互易主导地位的这种规律，既继承了戏曲音乐传统的板类和曲牌，又发展了传统的板类和曲牌。

互相依存而不是各自孤立

在探讨音乐思维的概括性与具体性，音乐形象的完整性与不完整性，音乐形象的确定性与不确定性这些现象时，我们是分别来进行考查的。但是它们之间不是各自孤立无关，而是相互联系、相互依存的。

当人们去注意一个板类或曲牌的概括性的时候，人们是从形象的完整性与确定性的角度同时来考虑问题的。正因为它是完整的、确定的形象，才和新的唱词在共性上（概括性上）取得一致。当人们进行细节加工的时候，人们是利用形象的完整性与不完整性的统一、确定性和不确定性的统一来进行工作的。因为只有从不完整的曲调中吸取材料，并且依靠这种吸取来改变原来的整个板类和曲牌的确定性的形象，才有可能使原来的板类和曲牌在新的确定性的形象中固定下来。

正因为原来的板类和曲牌在共性上和新唱词是接近的、一致的，因此它既是确定的（和新唱词的感情倾向是相同的）。又是不确定的（新旧唱词又不是全无矛盾的）。正是依靠了细节加工，以不完整的形象来改变了原来完整的形象，才使原来的板类

和曲牌离开了确定性为主导的状态，进入了以不确定性为主导的状态，并且，在加工之后，重新获得了确定性的完整的音乐形象。

它们之间的互相依存的关系，简单地说，就是这样的。

掌握规律继承和发扬戏曲音乐 的优良传统

研究“一曲多用”的创作方法中的一些美学问题，最终目的在以帮助我们掌握规律，自觉地美学地进行工作，在于帮助我们在继承和发扬戏曲音乐的优良传统的事业中，更有把握地前进。

孤立地强调具体性的音乐思维，孤立地强调音乐形象的完整性与确定性，降低或否定概括性的音乐思维，降低或否定音乐形象的不完整性与不确定性。必然不顾传统的戏曲音乐的共性、不顾风格的统一、一味追求所谓“规定情景”、“音乐上的新颖”

“独创性”，强调所谓“唯一准确的音乐语言”。把“一曲多用”的创作方法看作是“僵化了的”、“胡拼乱凑的”，从而否定了“一曲多用”的现实主义性质，而代之以“专曲专用”的创作方法，其结果是脱离传统，把戏曲音乐搞得象新歌剧一样，这样在戏曲音乐工作中就会犯粗暴的错误。

孤立地强调概括性的音乐思维。孤立地强调音乐形象的不完整性与不确定性，降低或否定具体性音乐思维，降低或否定音乐的完整性与确定性，必然满足于戏曲音乐现有的传统，用不到多少加工，只沿用现有的传统音乐就够用了，因而陷入“传统万能论”，看不到在反映新时代的伟大历史任务面前，戏曲音乐还需要有什么新的发展，从而使戏曲音乐停步不前。这样，在戏曲音乐工作中就会犯保守的错误。

如果我们既注意到概括性的音乐思维，又注意到具体性的音

乐思维，既注意到音乐形象的完整性与确定性，又注意到音乐形象的不完整性与不确定性，这就可以帮助我们在工作中，既保持了剧种的特色，又刻划了典型环境中的典型形象；既有独特风格，又能兼容并包；既发展了传统。又不脱离传统；既是稳步前进，又不停步不前；这就可能较充分地挖掘“一曲多用”创作方法内部的潜力，使我们的祖先多少年来所创造的优秀传统，为反映新的革命时代而发扬光大。

周扬同志说：“粗暴会使传统一下丢干净，而保守则会使传统慢慢死去”（《论戏曲反映伟大群众时代问题》第一辑第19页）。如何在戏曲音乐工作中防止粗暴和保守两种错误的发生，如何促进戏曲音乐更好地发展，是一件艰巨而复杂的工作，当然不是只研究一下创作方法中的某些规律就可以全部解决问题的。何况我们这种一知半解、不深不透的发言呢！我们只是有着一个愿望；也许由于问题的讨论逐步深入，从而可能对于阐明传统的戏曲音乐的创作方法中的某些规律有所裨益。

以上的补充发言，是否妥当，我们忠心地盼望同志们继续指教，我们深信，这次的讨论将使我们学到更多的东西。

摘自：《音乐研究》一九五九年第五期

论戏曲音乐的基本 美学问题

——兼评《戏曲音乐刻划形象的几个美学问题》

吴一立

(一)

戏曲音乐工作是戏曲工作发展的重要的一环。但是，从发展的不同情况和不同条件来看，正如周扬同志在1952年就非常精确地指出：“戏曲改革的首要问题是剧本，因为剧本是戏剧活动的基础。但对于新戏曲的创造来说，音乐同样具有决定性的意义。”（见《改革和发展民族戏曲艺术》）。当现代戏曲必须是社会主义的民族的新戏曲的时候，如果戏曲剧本问题解决了，那么戏曲音乐问题就成为最重要的一环。没有与完美的剧本相适应的美好的音乐（包括声乐），观众是必然不会满足的。我们有一些从内容到形式都很完美的戏曲剧目都是使观众百看（听）不厌的。我们戏曲工作的整个创造就应当以这种百看不厌的完美的戏曲为标准。这个标准所包含的深远意义是什么？它是否可以说明一些戏曲艺术发展的基本问题？戏曲音乐是怎样来为实现戏曲的这种完美性起重要的作用？

对以上这些问题进行研究，必然牵涉到美学问题。然而什么是美，美是怎样的，它与戏曲艺术的直接关系是什么。这些问题就是戏曲音乐的最基本的美学问题，也是争论最大而最容易反映出不同立场、不同世界观的问题。对于这些问题的研究和讨论将

会发挥美学的战斗作用，提高美学水平，从而指导戏曲艺术的发展。如果对这些问题没有明确的认识，一下子就触到更高的美学问题，如：如何刻画形象的问题，当然是不容易找出问题的关键。而戏曲音乐美学问题，如果说现在很有必要提出来的话，那么我们所根据的是：今天工农业生产持续大跃进，文学艺术蓬勃向前发展，戏曲艺术也有了新的跃进，越来越受到广大群众的欢迎，因此，需要从美学的高度来对戏曲音乐作深刻的分析，从而正确地认识和很好地掌握它的规律，以适应新形势的要求，使戏曲艺术更好地为社会主义建设服务。

从美学的高度来探讨戏曲音乐，决不能离开戏曲艺术的综合性特点来进行。因为只有从戏曲艺术发展的总规律来论证戏曲音乐发展的特殊规律，才易于找到解决戏曲音乐某些复杂的创作问题的关键。所以戏曲音乐的美学问题不是一般的、普通的理论问题，比如对个别戏曲剧目的唱腔和伴奏音乐的一般分析和评论。也不是一般的哲学问题。当然任何美学都有它的哲学前提，但不能仅仅停留于哲学探讨的阶段。戏曲音乐美学问题必须要探索戏曲音乐创作新阶段已有和将来可能有的最高的典范现象。只有正确探索到这些现象的总的规律，才可能构成指导戏曲音乐创作更快、更美、更高发展的美学原则。因此，必须主要从戏曲音乐的发展面，而不是从它的静止面来看问题。当然研究它的静止面的观察也有其必要，但必须真正有助于它的发展才有意义。

就戏曲艺术这一综合的有机体的组成和发展而论，如果按一出戏的产生或完成（演出）的过程来看，戏曲音乐（唱腔、器乐），应该算是第二度创造，而文学（剧本）是第一度创造，表演（包括歌唱表演）是第三度创造。三者既是有机统一，又是相互矛盾、相互制约着的。它们之间的不平衡现象永远是会有的，这推动了戏曲艺术向前发展。但是过去较少深入地谈论它们之间发展的关系。有一种不正确的看法。似乎只要剧本解决了，其

他方面——音乐或表演就都没有什么问题了。这是孤立地来看剧本，夸大剧本作用的结果。虽然在过去似乎一直是剧本在带动戏曲艺术的发展，但是音乐艺术的新的的发展，也扩大了戏曲音乐的新的创造的可能性，在一定程度上也带动了剧本创作的发展。比如，同一剧本由不同剧种（主要是音乐的不同）演出必须进行改编和加工，这也可说是这种关系的一个方面。由于音乐艺术的更新的发展（包括演唱艺术的新的的发展）和新的技术条件产生势必在某些戏曲剧本的创作整理上提出新的要求，促使剧本创作向更高水平发展。至于表演艺术的新发展，带动某些剧目在剧本和音乐创作上向高水平发展，是更显而易见的。

在总路线的光辉照耀下，出现了戏曲创作的新局面，有不少新剧目都是剧本、音乐和表演同时完成了它的最后阶段的。表演已经不仅是在剧本和音乐的基础上发挥它的创造性，而同时直接参与剧本和音乐的创作，从而大大加快了整个戏的完成。这样就显示出戏曲艺术创造上的三种因素之间的综合性更深的有机联系。

过去戏曲音乐工作中所犯的粗暴或保守的错误，在很大程度上是由于孤立地看音乐问题，夸大或缩小音乐作用的结果。在一般的音乐创作中常常有这样的例子，一首歌曲或一部新歌剧的广泛流行，常常决定于音乐创作，而不决定于歌词或剧词，似乎歌词好些或差些（主要指艺术性）并没有什么关系。渊源于这种不正确的看法的“专曲专用”及其他表现，当然会直接产生或助长戏曲音乐改革中粗暴方面的教条主义。相反，也有这样一种看法，认为只要剧本好就行了，音乐差些，原封不动，都无不可，甚至认为最好就是一点不要变动音乐的传统。当然，完完整整用传统音乐（当然不可能一点不变）而获得成功的戏曲剧目，不是没有例子可寻的，但只能是一部分或很个别的例子。这种看法助长了保守的倾向。当目前戏曲艺术在文学、音乐和表演之间还存

在着较大的不平衡状态的时候，一方面要看到它在发展上的巨大趋势，一方面也要看出它们之间是有机地统一，特别在演出中相互弥补其不足而使演出有更好的效果的现象是大量存在的。例如在某个戏里是演员的演唱和表演（特别是某些著名表演艺术家富于创作性的演唱）弥补了剧本和音乐创作的不足，使观众同样（好象剧本和音乐都一般好似的）得到很大满足。从发展的前景看，这种长期较大的不平衡状态一定要趋向于彼此更相接近，更相谐合统一，而又互相带动、相互突破彼此制约的常规，不断“推陈出新”，使戏曲艺术达到更高的创作水平，走向更高的高峰。

其次，就综合性的戏曲音乐本身的发展来看，必须首先考虑戏曲音乐所反映的新的现实和它的新的群众性，特别是群众性的创造方面。从今天新的生活的发展形势来看，一方面是戏曲音乐创作（设计），怎样才能符合于不断增长的新群众对戏曲艺术的新的审美要求。这也就是如何估计新群众（特别是在过去未曾计算在内的新的广大观众）的欣赏水平和欣赏习惯，以及这种水平和习惯是以什么样的速度在提高着、变化着。另一方面戏曲音乐是群众性的创作，我们怎样才能不脱离实际地对这一点加以深刻的理解，以及它在艺术实践上的决定意义。在今天大跃进形势下是发挥群众性创造的更积极的作用呢？或是相反，个人的创作和成功的可能性更大呢？

如果研究工作只限于极少数专家当中，那么理论和美学的指导作用便会小得多。事实上，一些艺术实践工作中许多经验丰富的戏曲工作者，特别是演员，以及一些热爱戏曲的新的和老的观众都一直用他们自己的“术语”提出非常深刻的有高度美学原则意义的问题。这也就是戏曲工作（包括音乐）的集体创造原则从实践到理论，以及从理论到实践的最本质的体现。因此，在对戏曲进行美学研究的时候，必须善于倾听和集中群众的美学意见，

才能使理论达到高度的正确性，同时也有可能更好地解决创作上的实际问题。

我们说戏曲有广大的群众性，为最广大的群众所喜闻乐见。其特殊意义在于群众经常是以艺术实践的主体身份出现的。即使对于单纯的欣赏也不能忽视其有共同创造从而产生艺术实践的最高效果的意义。这就是说，观众以他们的审美经验和审美评价、感受（判断）着舞台上的形象，同时以他们丰富的想象和敏锐的所觉补充着舞台上的不足（创造表现上的局限性），只有舞台上所出现的形象是他们所希望的，所理想的，他们才会感到最大的满足。这种活动是长期的、历史的创造经验积累而形成的，也是最深刻地影响和推动戏曲艺术（包括音乐）发展的重要原因之一。

所谓长期的、历史的艺术创造经验，只有从人民群众无比丰富的生活（斗争生活和创造生活）来加以考查。所以“美是生活”，仍然是对美的最好的概括，但必须从阶级观点出发，必须有阶级的人的内容，绝不允许是一般的人性的。

美，首先就是在对人的劳动产品审美评价的范畴中产生的。人们在劳动的过程中，对于现实采取了积极的态度，而且一直是按美的规律来进行创造的。因此人们不仅能逐渐认识出自己劳动产品中的美，并且也逐渐能感受自然现象和社会实践都包括着对现实的审美把握这一必要的因素。社会的审美实践在艺术里逐渐形成和固定下来，并且不断发展着。其所以能发展，就是由于人在劳动中不仅改变着外在的自然界。同时也改变着自己的本性。人在自己所创造的劳动中看到了自己，同时把劳动当做体力和智力的表演来欣赏。因此，人们所创造的东西不仅有使用价值，而且还有一定的审美价值，不仅满足人们的物质需要，而且满足人们的精神需要。艺术不过是特殊的劳动创造的产物，是人们审美意识的最高的、最集中的表现，更多地或最大限度地满足人们精神的需

要。音乐艺术是以其直接表现情感、情绪的这种特长（当然也有相应的造型性）来满足人们审美的需要。戏曲音乐是以音乐的这种特长为基础来完成综合艺术所要求于它的、在整体性之中的创造。这种创造也就是使戏曲能够更高地、更强烈的、更多方面的（不只是文学、音乐或表演的某一单方面的艺术创造所能达到的）满足人们审美的需要。所以这种综合性不是偶然的。只有从人们的生活的丰富性、多样性和审美感受和审美评价的不断发展才能很好地掌握它的本质的意义。人们为了满足审美需要就必须不断进行创造。有了专业分工之后，人们的艺术创造活动就不完全是直接的，而是以各种不同的方式直接或间接的进行艺术实践的，但仍是群众性的。比如说脱离优良传统的唱腔不为群众喜欢，就是脱离群众的表现，就是丧失群众性的结果。当群众不能满足对于美的本能的需要的时候，就必然会对艺术实践采取更积极的态度而进行创造。正如人民群众创造了历史一样，人民群众过去创造了戏曲音乐的历史，同时也将创造戏曲音乐的新历史。所以戏曲的完美的标准不是固定的，而是随群众的新的生活及其审美评价的发展而起变化的。同样的，戏曲艺术，如果与这种群众性（人民性）的标准相一致便会得到发展，否则就迟早会丧失其存在。

郑桦同志在《戏曲音乐必须走群众路线》一文中有很多很好的见解，但是他说：“群众的欣赏习惯有相当程度的凝固性”。

（见《戏曲音乐》1959年第三期）这种提法是值得商榷的，这是与群众性的创造美学原则有所违背的。同时如果仅仅从唱腔风格、拍子形式出发，不问它是否符合剧情、内容的需要，不是首先想到怎样同群众完全结合，而是和群众对立起来。这就不是“从群众中来，到群众中去”的群众路线了。如果真正符合剧情内容（特别是反映新生活的丰富内容）的需要，符合群众的审美意识和审美评价的发展，那么演唱和欣赏的习惯是会很快发展和

化的。比如豫剧《朝阳沟》中的新创造就是一个很好的例子。群众的欣赏习惯接受了这个剧目，群众批准了这种创新。

走群众路线的个人创作，应把个人当作群众中的一个，不应把个人驾凌群众之上，似乎专业工作者个人就一定比群众创造高明。这就涉及到标准的问题，如果是真正遵循毛主席的文艺创作和批评标准：“以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位”。那么有许多关于戏曲音乐创作上的论点是有必要重新加以论证的。

(二)

茅原、郑桦、武俊达三位同志两次关于戏曲音乐刻化形象的文章（下简称“茅文”），的确在音乐形象问题上作了一些探索，对大家进一步研究这一问题很有启发。在针对戏曲音乐创作上的教条主义，特别是洋教条主义，从美学高度来进行批判，对戏曲音乐的现实主义原则进行了一些新的探讨。这些都是很好的。为了进行探讨戏曲音乐的刻化形象的美学原则，提出以下几点不同的看法。

既然我们在研究美学问题时，不能离开当前时代的特点，不能离开新生活所提出来的课题，以及当前的思想斗争，来谈戏曲音乐刻化形象的美学原则的问题，那么，首先注意的必须是能起主导作用的、和能够促进戏曲音乐更高发展的原则问题。总的来看，除了必须首先注意戏曲音乐刻化形象的综合性的基础及其美学上的原理等前提，即只有在这个前提下才能避免对戏曲音乐作不适当的估计。同时在戏曲工作中不把音乐问题从一个有机统一体孤立开来，也便于在某些地方说明重要的创作问题。就戏曲音乐本身而论，它刻化形象的主要的美学原则有二：⊖主观与客观统一原则；⊖典型性原则。

主观与客观统一的原则，是一个有普遍意义的原则。在戏曲

音乐刻划形象问题上，它的特别重要的意义在于：音乐形象的产生首先由客观现实所决定，是客观现实的反映。同一现实生活通过不同的音乐工作者的头脑就会有不同的反映。只有具有正确的世界观的音乐工作者才能正确地反映现实。特别是在社会主义建设大跃进的革命现实中，需要反映的不是随便什么现象，而是在蓬勃发展的生活和斗争中以英雄人物为主的形象。需要反映的真实，也不是随便什么真实，而是根据无产阶级的立场观点所观察的真实，从而用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的艺术方法，把它反映出来。但是由于音乐表现手段的特殊性，与文学、表演、美术等其他艺术部门比较起来，更容易造成主观与客观的不一致，而且较难于发觉。因此，音乐工作者的世界观的改造和生活锻炼就应该有更迫切的需要和更高的要求。为了能够刻划出更多最完整的、更美的英雄人物的典型形象，作者的主观决不能落后于客观实际，相反地应当尽可能走在客观实际的前面。我们一些名演员的、受到观众热烈赞扬的唱腔和演唱，可以说是现阶段具有一定水平的成功的例证。但是，有的戏曲音乐工作者由于认识水平、思想水平的限制，在世界观的改造上还没有摆脱非无产阶级思想的束缚，主观与客观常常不能一致，因此不能很好地完成创造的任务，所刻划的英雄人物形象不够真实或不够典型化的程度，从而缺乏戏曲音乐应有的强烈的感染力。有的唱腔创作不能或不够感动观众的深刻的原因就在这里。坚持资产阶级世界观的音乐工作者也能刻划出某种形象，但必然有很大程度的虚假性，必然歪曲生活真实，或者只是形式主义的苍白无力的形象，不可能真正地、充分地真实反映出当前的伟大革命现实，也不可能真正地、充分地真实地反映出历史的真实面貌。

其次，这个原则也贯串在音乐刻划形象（客观方面）与观众欣赏（主观方面）的统一上。即既要发展，又不能脱离群众的审美需要和欣赏水平；既要保持传统，又要不落后于飞速提高的群

众的审美要求的欣赏水平。当前的问题，恐怕主要还是在于戏曲音乐工作跟不上翻天覆地大闹技术革命和文化革命的广大新的观众的飞跃发展的审美需要。戏曲音乐工作者在这种形势下也只有以大跃进的步伐更积极地深入生活，更努力地学习和改造，更充分地发挥个人的能动性，敢想敢作，走群众路线，用集体的力量才能更快更好地创造出无愧于伟大时代的英雄的音乐形象。

典型性是现实主义艺术的基本特点，也是戏曲音乐刻划形象的基本特点。它的美学意义在于对形象刻划的推动作用和最后的决定作用。这一方面意味着典型性是决定所刻划的形象是不是现实主义的一个基本条件，同时另一方面也意味着形象刻划的更高更美的标准。正如毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中对于美的著名论断说：“文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”。①在戏曲艺术里，音乐形象的典型性是有着特殊的重要意义。没有由典型性原则所要求的，以更生动的，更鲜明的感染人的音调，通过具体对特定人物在规定情境中的情感和情绪的描绘所刻划出来的人物形象的典型性格，就不可能展开戏剧冲突。也就没有戏剧性，也就没有戏曲音乐了。用茅文的戏曲音乐刻划形象的三个美学原则（即：1 音乐的具体性音乐思维和概括性的音乐思维的辩证统一；2、音乐形象的完整性和不完整性的辩证统一；3、音乐形象的确定性和不确定性的辩证的统一）当然也能刻划出形象，但却不一定是具有高度典型性的形象，而后者恰恰是我们的美学原则所要求的。没有高度典型化的形象，它的美学意义就不大。

此外，茅文较多偏于抽象的分析，同时对艺术概括的理解似乎不够明确。他们的第一个原则，即“音乐的具体性音乐思维与概括性音乐思维的辩证统一”，从他们对许多例子的分析来看似乎在进行自然科学的结论。具体的艺术形象的艺术概括首先就是

具有个别特征的，最具体的，是抽象性与具体性的辩证的统一，也就是说既具有鲜明生动的个别性，同时又表现出具有本质意义的普遍性。因此具体的音乐形象也就必然是完整的和确定的。在形象形成的过程中，我同意他们对音乐音调的材料意义的看法，但我认为曲牌（完整的或片断的）在很大程度上，在没有形成具体的音乐形象之前的原型，仍然只是具备着材料的意义的。把曲牌的原型抽象出来分为善恶或悲欢离合的具体的或概括的类别是不够恰当的。任何曲牌在具体的形象刻划上，或者通过乐师，或者通过演员的演唱，必然是根据剧情而有所创作的（当然这里只能以成功的形象刻划的例子为限）。同一曲牌能表现出正面和反面的人物形象，正好说明创造性的决定作用，是选用材料加以创造的结果。那怕是极其细微的变化，如一个音符在音程上或节奏上，特别是速度上，因不同人物及其规定情境所起的微小的变化，这一点滴变化在过去常常是花费了演员积年累月的巨大劳动的成果。甚至丝毫不改变曲调的原型，而在演唱的创造中，由于变化了节奏速度和音调语气等，仍可以刻划出性质不同的具体的形象。在刻划出确定性的形象的当时，曲牌的音乐形象也只能是确定性的。如果说原曲牌具有不确定的形象的意义，那么它既是正面的形象，又是反面的形象，这甚至会违反抽象的分析，混淆黑白。因为，比如，抽象的哭或笑是不确定的（有各种各样不同的哭或笑），但不能把哭说成笑的。

关于音乐形象的不确定，在思想认识上常常给唯心主义的观点以防空洞。在茅文中强调音乐形象的不确定性则是抽象分析的结果。

至于“一曲多用”的概念，我觉得并不足以概括“板类变化和曲牌联结”的规律。针对“专曲专用”的某种错误的教条主义的看法作比较时这样的提法是可以的，如果认为这就是戏曲音乐创作方法的规律就不免太容易引起误会，相对减低戏曲音乐刻划

形象在创作上非常鲜明的、不同于一般作曲法的独特的创造意义，这种提法与当前形势所要求于戏曲音乐的步调也是很不一致的。这种提法中的“一曲”既然承认在具体创作中每一次运用都不是原型原封不动的“一曲”，这个“一曲”又该怎样命名才更合乎逻辑一些呢？现在演出的绝大多数传统剧目也是多曲多用的，同时也不乏“专曲专用”的例子，如《苏三起解》这个剧目，各个著名的京剧流派的唱腔都是各有特色的，不相同的；再如常香玉的《拷红》的唱剧，马金凤的《穆桂英挂帅》的唱腔都是经过千锤百炼之后而成功的“专曲专用”的例子。这类例子，可以举很多。“专曲专用”既然也是现实主义的创作方法之一，只要不脱离传统，不是过去盛传一时的粗暴作风或取消主义，那就不应该现在还必须强调加以反对，也不应当继续作为讽刺的对象。因为，从个别剧种来说，还必须大大丰富它们的音乐，还应当加强学习、吸收其它剧种的优良经验，同时也绝不能反对借鉴新歌剧和西洋歌剧的优良经验。茅文中保卫戏曲音乐现实主义传统的用意是好的，但更重要的是又继承又发展，而发展是主要的方面。“推陈出新”就是为了发展，是一个发展的方针。在现代戏曲中音乐刻划形象这一问题有特别重要的意义。因此“一曲多用”的提法是比较欠缺鲜明的发展观点的。就是“板类变化和曲牌联结”的规律也只是一个对传统创作手法并不十分完善的概括。因为我们的传统遗产还很丰富，还有待于新的发展。如果说需要对传统创作手法有新的概括，应该是在更丰富、更广、更新的基础上能够更完善更充分说明其创作意义和美学意义，同时应该避免在发展传统和创新上受到它的局限。

总之，茅文除了值得肯定的内容外，必须指出，它的基本论点有贬低戏曲音乐的创作意义的一方面，同时，它的三个原则运用于指导创作时，有脱离实际，脱离生活的危险。

以上只是个人的一些粗浅的看法，片面和错误的地方，请同志们指正。

1960年3月

注：①《毛泽东论文艺》人民文学出版社1958年版，65页
摘自一九六〇年《音乐研究》第三期

戏曲音乐的创作道路

——创作新曲牌、新板类——

林绿

近年来,对戏曲音乐的革新丰富和创作工作,大家都在摸索,在实践。而且的确也做出了不少的成绩。但是,戏曲音乐创作,究竟应该如何搞法,也就是说,应该走什么样的发展道路,就整个的戏曲音乐工作的现状来看,并不是都很明确的,甚至还有处在一种模模糊糊的状态。这种情况,反映在许多同志的思想苦闷上,主要表现在:如何才能又继承了戏曲音乐的传统,又能创造性的发展,丰富它,很多同志都在努力探索。但是,由于认识上的不同,所要求达到的目的也不一样,因而在戏曲音乐创作的实践中,也存在着两种方法两条路线。

多快好省与少慢差费

这两种方法和两条路线,主要表现在:

一种是对中国戏曲音乐自己的发展规律,经过了很好的探索、研究、认识到中国的戏曲音乐,特别是每一个地方戏曲,都有它自己的一套基本的曲牌和板类,或者叫做基本的音乐程式,并且在这个基础上,根据戏剧内容的需要,根据不同人物感情的要求,根据语言四声平仄的变化等等,进行再度的加工、丰富,作多样性的变化,以求准确的表达内容的需要,这是中国戏曲音乐基本的创作方法。也是为广大群众所喜闻乐见的,这种创作方法,也很容易为演员和群众所掌握,成为他们自己的东西。所以这种基本的曲牌或板类形式,在中国戏曲音乐的发展中,是占着相当重要的地位的。

但是每个地方剧种的基本曲牌或板类形式，也都有它擅长的和不足以表现的感情范围。因此也就需要加以不断的丰富和创造、也只有掌握了中国戏曲音乐创作的基本规律，才能够发扬丰富它擅长的一面。并按照它本身的规律创造一种或多种新的曲牌或板类来丰富它不足的一面。这种创作方法，所以被广大演员和群众欢迎，正是因为：它是按照中国戏曲自己的发展道路前进的。一方面继承了传统，一方面又发展了传统，也只有掌握了戏曲音乐的这一发展规律，并在这一基础上进行的创作，才有可能多、快、好、省地使戏曲艺术，为生产建设服务，为工农兵群众服务。

另一种是对中国戏曲音乐自己的发展规律，根本不了解，或者是了解一些皮毛，而得出了相反的结论。认为中国戏曲音乐是“原始”的、“落后的”，不能表现人物感情的“类型化”的音乐。把一个曲牌或板类，经过不同的创造，可以在一定的范围内，表现不同的感情，认为这是“公共财产”，是“大小脚都能穿的橡皮靴子”。这样认识的结果，必然是否认中国戏曲音乐本身发展的规律性，否认这种创作方法，在戏曲发展中的重要地位，当然也就会否认它的艺术价值和存在的价值了。

但是问题还不仅于此，随之而来的，就是要把西洋歌剧的作曲方法，硬搬来改造中国的戏曲。这并不是说西洋歌剧的作曲。理论不好，而是说把它教条的搬到戏曲中来，要每个戏都要全部作曲，每个人物都给以专用的主题。事实证明，这种作法在戏曲中是行不通的。有好多同志不是在这条路上碰了钉子吗？一个戏作了好几十个新的曲子，而演员唱不了，或不愿意唱，观众也不愿意听。有的演员形容说：“我拘着脖子，瞪着眼睛，也不够上个弦，也唱不上个板”。而且演员即便是费了九牛二虎之力，好不容易把新的曲子学会了，可是只能用在一個戏上，别的戏就不能用。有人对这种情况，带有感慨地说‘过去在戏曲音乐的创作上，就是吃亏到演一套创作一套。象“狗熊掰玉米一样，掰一

个扔一个”，保留不下来。这种情况，难道不是少、慢、差、费吗？有些同志因此碰了壁，在演员和群众中受了冷淡，就放弃了这种作法，逐渐的找到了戏曲音乐自己的发展道路。有的同志还有些犹犹疑疑，欲放不舍，欲舍又留。可是还有一小部分同志，面对这种情况，不是很好地考虑这种作法是否脱离了中国的实际，离开了中国戏曲音乐自己的发展道路，反而说群众是落后的，不能欣赏新的作品。于是有些同志又来了一百八十度的大转弯，说戏曲音乐根本就不要什么新的发展，有原来的一些基本的曲牌或板类就行了。表面上看起来，这似乎是“尊重”传统了，实际上，这是粗暴的另一极端——保守。是不是西洋歌剧的作法，在中国行不通，就没有别的路子呢？不是的，有，而且是有——一条广阔的、中国自己的康庄大道。也就是在各剧种自己的音乐基础上，按照它本身的发展规律，根据需要，创造新的曲牌或板类，来丰富本剧种的戏曲音乐。其实这种创作方法，并不是近几年才有的，而是在戏曲的发展过程中，逐渐形成积累下来的。从民歌、小调、说唱或其它种民间音乐，逐渐发展演变成为戏曲的音乐，直到成为这个剧种的基本曲牌或板类，这并不是一个简单的、短期的过程。而是经过前辈无数的艺人、长期辛勤劳动，不断创造丰富的结果，是千锤百炼的结果，是在群众中受过长期考验的。目前这方面比较成功的归纳起来，大致有这样几种作法：

运用老腔，创作新腔

充分地运用原有的唱腔，根据表现人物感情的需要，在原有唱腔的基础上，加以适应的改编，这是目前最普遍的作法。也是戏曲音乐创作比较主要的一个方面，参加这种创作的人，也是广泛的。特别是演员和乐师，在创作新腔方面，成绩更为突出，几乎所有的剧种，都有这方面的创造，当然这里也包括音乐工作者的合作或创作在内。

所谓创新腔，并不同于创造新的曲牌或板类，新的曲牌或板类，应该具有一定的规律性、灵活性，它不仅能用于一个戏中，而且在其它的戏中，也能普遍的运用。因为它是在原有曲牌或板类的基础上，根据戏剧人物表现感情的需要，根据演员的具体条件（如声音条件）把原有的唱腔，在旋律上或节奏上，加以适应的变化，虽然听起来还是原有的曲牌或板类，但又比原来的腔调新颖，所以一般都称之为新腔。这种创作，常常是唱腔上形成不同艺术流派的基础。许多名演员，都是根据自己的具体条件，不断的创造，不断的丰富他的唱腔的，虽然都是唱得同一个曲牌或板类，然而唱法各异。如京剧的梅（兰芳）派、程（砚秋）派，越剧的戚（雅仙派）、傅（全香）派等等。在许多剧种都有类似的情况。这种创腔方法，对戏曲音乐的丰富和发展，是起着相当重要的作用的。所以对创新腔的作法，应该给以足够的估价，不能认为这仅仅是“零敲碎打”的办法。这种作法，我认为不仅是过去和现在采用，就是将来，这也是戏曲音乐创作的，很重要的一个方面。

改弦换调，对原有曲调加以变化

这种作法，比起创新腔来要少，但是也给戏曲音乐，增加了一些新的东西。如沪剧的“反阴阳血调”（简称“反阴阳”）过去是没有的，以前只有一个“阴阳血调”，是表现思索等感情的。现在有了“反阴阳”，而且已成为沪剧音乐的基本曲调了。这是由顾月珍在演“西太后”一剧的珍妃时，由于在冷宫的一场，要独唱“阴阳血”的调子，因声音唱不上去，所以和乐师沈开文研究，用改弦（移调）的办法，降低五度来唱，成为“阴阳血”的反调，所以称为“反阴阳”（“阴阳血”是 $I = D$ ，“反阴阳”是 $I = G$ ）。这个调子创造出来以后，沪剧的演员都觉得这个调很好，以后就流传开了，给沪剧的音乐又增加了一个新的

基本调。成为表现悲惨、回忆等感情很有感染力的一支曲调。因为“反阴阳”的曲调很优美，同时又很善于表达感情，演员很喜欢唱，观众也很愿意听。如由丁是娥等演出的沪剧《罗汉钱》中，小飞娥回忆的一场，唱的就是“反阴阳”调：

反 阴 阳 血 调

1 = G $\frac{4}{4}$

刘如曾编曲

(5·4 3 5 2 3 6 5) | 1 - 3·5 2 1 7 | 6 6 1 (1 2 7 6) |

(念板) 为 了 这 个

5 $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{ㄣ}}}$ 5 7 2 6 5 | 5 (5·4 3 5 2 3 6) | $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{ㄣ}}}$ 1 - 3·5 2 3 2 1

罗 汉 钱， 甜 酸

1 6 6 1 (1 2 7 6) | 1 2 7 6 7 7 6 5

苦 辣 都 尝

5 (5·4 3 5 2 3 6) | $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{ㄣ}}}$ 1 - 3·5 2 1 7 | 6 6 1 (1 2 7 6) |

遍， 二 十 年 来

1 2 7 7 7 6 5 | 5 (5·4 3 5 2 3 6) | 3 3·5 2 3 2 7

心 酸 事， 不 敢

6 1 (1 2 7 6) | 3 - 5 6 5 | 5 (5·4 3 5 2 3 6) |

回 想 埋 心 底。

$\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{ㄣ}}}$ 1 - 3 3 2 1 | 6 $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{ㄣ}}}$ 1 (1 2 7 6) | 5 $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{ㄣ}}}$ 5 7·2 6 5

想 当 初 还 在 娘 家

5 (5·4 3 1 7 6) | 5 - ⁶5 3 0 | 6 1 1· 2 3 2 1 |
 里, (尾腔) 我 与 那
 6· 7 6·5 3 0 | 5 6561 6 5 4 3 | 2 - (2·3 5 4)
 保 安
3·5 2 3 1 7 6 1) | 3· 5 3· 2 | 2· 3 6 76 5 |
 有
⁶ 1 - 1 0 3 53 | 2 3 2 1 2 7 | ⁵ 6 - - 0 ||
 情 义。

这个曲调，表现小飞娥那种无限感慨，回忆往事的感情是非常动人心弦的（这个曲调还有另外的变化形式）。当然这种创作，并不仅仅是一种简单的改弦（移调）的关系。而是包含着改编性的创作因素在内的。当我访问顾月珍同志的时候，希望她能谈一下创作原来“反阴阳”的经验，她很谦虚的说：是因为她嗓子不好，“阴阳血”调唱不上去，才改出“反阴阳”的。她是根据自己的声音条件，来改编唱腔的，要唱腔为她自己服务，而反过来，这段唱腔却又丰富了沪剧的音乐。当然这种创作，也是和她和乐师对沪剧音乐的了解、修养和熟练程度分不开的。

属于这一种创作方法的例子，还有湖南长沙花鼓戏的“木马三流”。这也是在长沙花鼓戏中，原来所没有的。长沙花鼓戏的音乐，是由许多当地的各种民歌小调组成的，如：“西湖调”，“木马调”，“哀调”，“劝夫调”、“辞店调”……等等。而每个曲调在大筒上（大筒系花鼓戏的主奏乐器，形似二胡）都有自己固定的定弦方法，如“西湖调”的定弦为2 6弦（即里弦定“2”外弦定“6”）“木马调”的定弦是1 5弦，“哀调”的

定弦是6 3弦，其它曲调还有定1 5弦或4 1弦的。由于这些曲调，在定弦上都有固定的定弦方法，所以这些曲调之间，互相连接转换上，就产生了一定的困难。要从“木马调”（或是1 5定弦的其它曲调）直接转换“西湖三流”（2 6定弦）就连接不上，因而当戏剧矛盾发展到需要紧张急迫的情绪时，“木马调”已经不能表现了，需要直接转入“三流”，而“木马调”本身又没有“三流”，所以使得音乐的表现能力上，相对的就减弱了（原有“西湖三流”联接不上）。

根据这种情况，就需要创作一种能联接“木马调”的“三流”。“三流调”（表现紧张急迫情绪的）实际上只有上下两个乐句，连过门在内也才只有八个小节，按照需要来进行反复。如原有的“西湖三流”是这样的：

2 6 定弦

$\text{♩} : (\underline{\underline{6\ 1}} \quad \underline{\underline{5\ 5\ 6}} \mid \underline{\underline{3\ 6}} \quad 1) \mid \underline{\underline{6\ 1}} \quad 3 \mid \overset{6}{\overbrace{1\ 6}} \quad \underline{\underline{5}} \mid$	不 气 别 人
$(\underline{\underline{6\ 1}} \quad \underline{\underline{5\ 5\ 6}} \mid \underline{\underline{1\ 6}} \quad 3) \mid 3 \quad \underline{\underline{6\ 1}} \mid \underline{\underline{3\ 2}} \quad 1 : \parallel$	气 刘 海

这段曲调，除了上下句的落音，有一定的规律外，曲调的变化，是随着唱词语言四声的变化而变化的。这是湖南花鼓戏音乐（也是其它地方戏曲音乐）很大的一个特点。曲调口语化，但又符合曲调本身的调式规律和节奏特点的。比如↘：

$\text{♩} : (\underline{\underline{6\ 1}} \quad \underline{\underline{5\ 6}} \mid \underline{\underline{3\ 6}} \quad 1) \mid \underline{\underline{2\ 5}} \quad \overset{5}{\overbrace{3}} \mid \underline{\underline{3\ 2\ 5}} \quad 3 \mid$	过 了 一 岗
$(\underline{\underline{6\ 1}} \quad \underline{\underline{5\ 6}} \mid \underline{\underline{1\ 6}} \quad 3) \mid 3 \quad \underline{\underline{3\ 5\ 3}} \mid \underline{\underline{1\ 6\ 2}} \quad \overset{6}{\overbrace{1}} : \parallel$	又 一 岗

按照实际工作中提出的要求，湖南省花鼓戏剧团，在排演“人往高处走”的时候，由许在民同志（现为该团编剧，对花鼓戏音乐很熟悉）根据“西湖三流”的规律，基本上采用了移调的方法，创作了一种“木马三流”。它的曲调是：

3 5 2 3 | 6 3 5 | 3̇ 1̇ | 3̇ 1̇ 2̇ |
 玉 梅 玉 梅
 (1̇ 1̇ 1̇ 3̇ | 2̇ 1̇ 2̇) | 5 5 3 | 5 6 5 :||
 真 聪 明。

1 1 1 3 | 2 1 2 | 下句可以唱成 1 6 5 3 | 2 3 5

此外还有楚剧的“西皮迤腔”也是采用这种方法创作的。楚剧原来表现“包公”、“李闯王”这一类的人物，因为缺少较刚强威严的曲调，所以都是采用京剧或汉剧的调子。这就使楚剧的风格特色暗淡了。为了解决这个问题，武汉市楚剧团在排演“秦香莲”一剧中做了尝试，为了表现“包公”这一人物的刚强性格，

他们把楚剧的主要腔调——“迓腔”，用改弦的办法，创造了“西皮迓腔”（“迓腔”原来定弦为“二簧”弦，即1 5或5 2定弦，“西皮迓腔”即用6 3定弦）。他们除了用改弦的办法以外，还把原来“迓腔”的旋律简化了（原来的较婉转），以表现人物的刚强性格，同时在伴奏上也进行了一些加工。这段曲调是这样的：

西 皮 迓 腔

（鱼腹山、李闯王唱的一段）

（散板）

（导板） 7 6 7 6 5 6 7 6 . 6 5 3 ⁵/_J 3 6 7 ^{6 7}/_J 6 . 5 6

旌 旗 招 展， 把 日 月 盖，

$\frac{4}{4}$ （转迓腔）

（锣鼓） 3 2 5 3 1 4 3 | 2 . 3 4 5 3 2 1

李 自 成 兴 兵 到 此 来。

（1 . 2 3 5 2 6 1） | 3 ⁵/_J 5 3 3 5 3 ¹/_J | 3 ⁵/_J 1 6 7 6 5

朝 廷 无 道 民 遭 害，

（5 . 6 5 1 3 5 2 3 5） | 5 5 2 3 5 | 5 6 . 1 6 3 1

君 昏 臣 乱 国 势 衰

（1 . 2 3 5 2 6 1） | 3 ⁵/_J 1 6 5 3 5 3 ¹/_J | 1 - 6 3 5

无 辜 的 百 姓 遭 屠 宰，

（稍慢）

4 3 2 3 ⁵/_J | 2 5 5 6 1 2 3 | 1 . (2 3 5 2 6 1)

妻 离 子 散 痛 苦 悲 哀，

(速度还原)

3 5 1̇ 6 1̇ 2 | 3 5 6 (3235 6) | 3 2 2 1 6 |

立 志 要 与 民 除 害， 解 民 倒 悬

3.5 2 1 6 5 1 | 4 3 2 4 3 | 6 7 6 5 6 7 - |

免 遇 灾 催 马 去(呀) 到 城 (哟) 关

(转散板)

6 - . 0 | (锣鼓) | 2 3 2 3 3 5 | 2 6 1 - 0 |

外， 一见 百姓 喜 心 怀。

由于创造了“西皮迓腔”，也就解决了楚剧表现“包公”、“李闯王”这一类角色的唱腔问题。所以“西皮迓腔”在很多楚剧团中广泛的应用了。这种例子在各个地方戏中，还能找到许多，就不一一例举了。

一定会有人觉得，这种简单的创作方法，也许还根本谈不上什么创作二字，为什么要喋喋不休的介绍呢？因为这种创作方法比较简单，又能实际问题，而且参加这种创作的人，也比较广泛、演员、乐师、编剧、导演、音乐工作者都可以发挥积极的创作力量。这种方法的优点是：好创、好唱、好学、好听，又极容易推广，既新颖而且又不脱离传统。但这种创作方法，还并不是被很多人所重视了的，特别是专业的戏曲音乐工作者，对这种创作方法，对类似的这种作品，也并不是十分重视的。反而认为这并不是什么“宏伟”的作品，没有什么了不起的。

为了说明问题，不妨也举一个过去的例子，比如湖北楚剧《罗汉钱》的音乐，因为是在楚剧原有的小调基础上，进行加工创作的。因而很受广大群众的欢迎，群众认为很有楚剧的味道，但是又很新颖，所以“罗汉钱调”就很流行，一直到农村的业余

剧团都在演唱，说明群众是喜爱的。但是某些音乐工作者。当时对这些经验，并不是很重视的，认为“罗汉钱”的曲调，虽然群众喜爱，但是艺术水平不高。而结论是还要突破，否则就不能表现新生活，片面的提出“新内容就要新形式”。把旧的一脚踢开，或者是把传统的音乐仅仅当作创作素材。而突破的结果呢？就产生了在音乐上失败的《志愿军未婚妻》、《两兄弟》等等。这个例子我觉得可以说明两个问题，一方面是，不管成功或失败的经验教训，都需要加以很好的总结，特别成功的经验，那怕是点滴的也好。另一方面，就是没有正确的认识和群众观点，也总结不出积极方面的经验的。（有人对谈思想认识或理论方面的探讨，甚至还有鄙视的情绪。）正如《罗汉钱》的音乐虽然是成功的，然而有人得出的结论，却是错误的。如说楚剧音乐上下句的结构，落音的规律等，都是很大的限制，如果不突破，就没办法创作等等。的确，任何客观规律，对不了解它的人来说，都是很大的限制，而对于了解和掌握了客观规律的人来说，他却是最不受限制的。有些人说现代戏的音乐，只要符合人物的感情，脱离点风格也可以。这是把表现人物感情和剧种的风格，对立起来的看法，虽然以戏曲形式反映现代的生活，必然会出现一些新的问题，需要我们加以创造性的解决，但本剧种的地方风格，是不能随便抹煞的。要革新，要创作，但要在保持本剧种地方风格的前提下来进行，否则，就会脱离群众，走向失败的路上去。

创作新曲牌新板式

在这方面，浙江省越剧团有很多宝贵经验。该团的音乐工作者（周大风、卢炳容、陈献玉等）把这种办法叫创作新的基本调（简称新基调）。他们除了注意到，对越剧原有曲调的丰富，加工改编外，还有意识的，研究了越剧的前辈艺人在不同时期唱腔的发展情况，从中总结了越剧曲调的发展规律，从而认识到创作

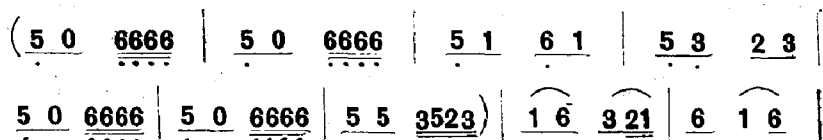
新曲调的重要意义。他们认识到越剧的前辈艺人，正是掌握了基本调的创作方法，普遍的运用到不同的戏中，并且在基本调的基础上，进行再加工，再创造的方法，对越剧音乐所做出的卓越贡献。所以他们继承了前辈艺人这种宝贵的创造经验，大胆的进行了许多“新基调”的改编创作尝试。例如“二凡板”就是成功的一例：

二 凡 板（女用）

$\frac{2}{4}$

陈献玉 编曲

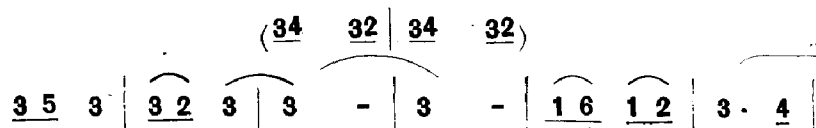
1 = G（“织锦记”中“诀别”的一段）



可 恨 玉 帝

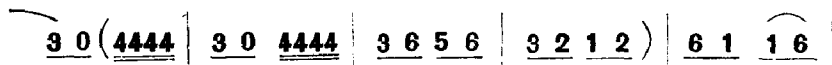


降 御 旨，

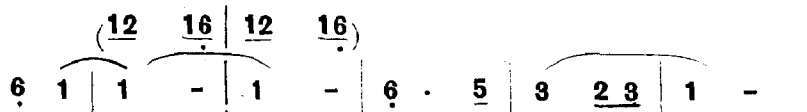


好 夫 妻 拆 散

在 槐 树，

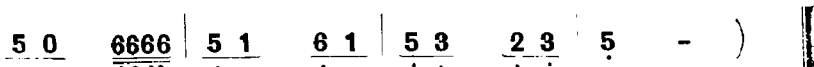
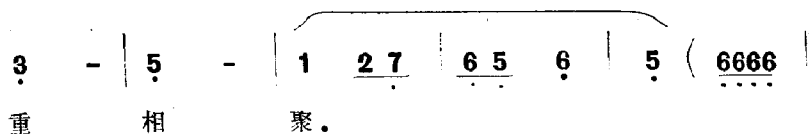
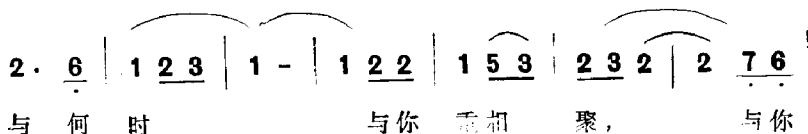
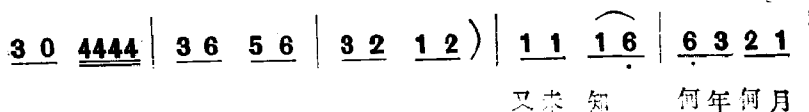
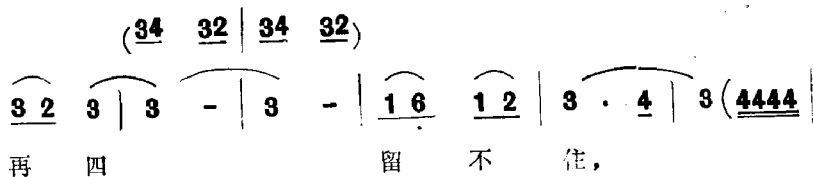
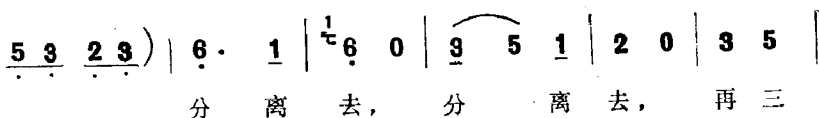
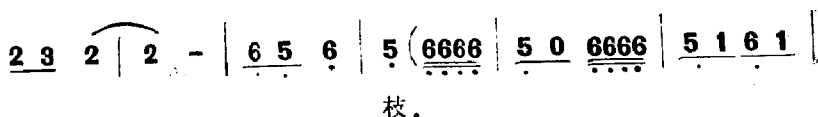
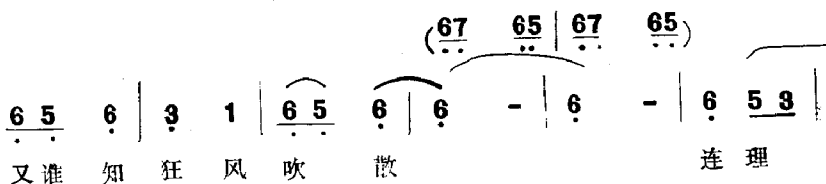


实 指 望



与 你

同 白 首。



这段女用的“二凡板”，前四句为基本格调，后四句为变化形式的一种，另外还有其它的变化形式。据周大风同志谈这个曲调是根据戚雅仙的《婚姻曲》末段，进行丰富的，因伴奏形式吸收了绍剧的“二凡”，故名“二凡板”。它在感情的表现范围上，适用于猜疑、思索、犹豫、焦虑，有时也适用于悲惨或叙述的感情。

“二凡板”的特点是：除了它本身很有规律性以外，更重要的特点，是可以感情的需要灵活运用。它既有规律性，又有灵活性。根据实验的结果，它可以作如下的灵活运用：

1、在七句中，每句可四、三分开，变成两个分句，中间用过门衔接，也可不分。

2、每一个乐句之间可连接，也可以不连，每句可叠紧，也可以不叠紧。

3、每句尾音可拖腔，也可以不拖。

4、过门有五种落音的过门（“5”、“6”、“1”、“2”、“3”）可长可短。

5、因速度变化，可有慢、中、快之分。（另外还有男女腔之分，以为男女合演应用）。

6、随时可转入其它各种板，并可转回来。（见“越剧新基调的试作”）

有人看到这里也许会问，这不是新的“公共财产”了吗？不错，这正是新的“公共财产”，我们一方面需要专曲专用的“新腔，也需要能较普遍运用的新的“公共财产”。这种“财产”，目前并不是太多，而是太少了。我们需要用创造性的劳动，来增加这种新的“财产”。“二凡板”的创作，正是给越剧音乐增加了一份新的“财产”，因为它继承了前辈艺人的经验，又符合越剧音乐的风格和规律，所以“二凡板”，在浙江的职业剧团中（越剧团）已被普遍地采用和流行了。

类似这种改编性的创作，较成功的例子，还有锡剧的“新大陆板”，如：

新大陆板

1 = \flat E $\frac{2}{4}$

费克 编曲

(0532 1 61 | 2535 1 1 | 0165 3561 | 5532 1) | 5 65 3 52 |

彩虹 万里

(2356 35 2) | 5. 1 6532 | 5 (03 23 5) | 5 1 2 3521 |

花 开， 花 开

6 15 (0555) | 3 53 2321 | 1 6 5 6 0 | 6 6 5 3050 |

蝴蝶 成双 对， 千年 万代

1612 3 0 | (3512 3050 3512 3 0) | 5 12 3521 |

不 分 开， (这过门可用可不用) 梁 山

6 15 (0 5 5 5) | 3 53 2326 | 1 0 ||

伯 与 祝 英 台。

这是根据锡剧原来的“大陆板”，改编创作的。原来的“大陆板”，是适于表现较激动强烈的感情，或是较抒情的感情。而“新大陆板”，根据原来的老腔，经过在节奏上和旋律上的重新处理，显得更活泼了，所以它善于表现愉快、欢乐的情绪。这也是在各锡剧团中，普遍流行的新的板类了。在大家熟悉的锡剧《庵堂相会》的最后一场，愉快地相认一段：“阿兴留步莫远送，秀英稳步慢慢行，端阳等你小轿来，端阳听你炮竹声”。就

是唱的“新大陆板”。（结尾有变化）

以上这些近年来创作的经验，归纳起来，可说明一个问题：就是中国戏曲音乐的创作和发展，是在相对的固定的基本曲牌和板类的基础上进行的，但又可以根据需要，加以创造性的变化和灵活运用。这就是中国戏曲音乐创作的基本特点和要求。在戏曲音乐的创作上，符合这个基本特点 and 要求的，就会给演员的再度创造提供了条件，就会受到演员和广大群众的欢迎。不符合这个基本特点 and 要求的，就会受到演员和广大群众的唾弃。从上面列举的一些成功的例子来看，不管是沪剧的“反阴阳”，长沙花鼓戏的“木马三流”，楚剧的“西皮迤腔”，锡剧的“新大陆板”，越剧的“二凡板”，或者还有许多其它剧种类似的成功经验，当然都还没有达到完善的程度，还有待于大家在实践中去丰富，去补充。但基本上这些例子都是符合中国戏曲音乐创作的这一基本特点 and 要求的。

从这些新的曲牌或板类的产生，以及从创作的过程来看，都是结合具体的戏，具体的内容情节，具体的人物感情而创作出来的，所以这种创作本身，还是结合特定人物感情的表现而产生的。经过在实际运用上，不断的实践、修改、再实践、再修改的过程，最后才基本上成为一种基本的曲牌或板类形式。演员又在这—基础上，根据具体条件进行再度的创造，就会产生一些在某个戏中所特有的新腔，或者在唱腔上产生某些新的艺术流派，使得本剧种的音乐，更加丰富、多采，更好地表现内容的需要。所以中国戏曲音乐的创作，根据各个剧种的不同情况和需要，创作新的曲牌或板类形式，来丰富本剧种的音乐，这才是中国戏曲音乐自己的发展道路。

摘自《戏曲研究》1958年第三期

略谈河北梆子传统唱腔

调式及其旋法

李金泉

一、问题的提及：

人们常说“京剧的味、梆子的劲”，这是人们在长期的艺术欣赏中得到的一种印象，尽管这种印象很不完整，没有把京剧、梆子的全部特点总结出来，但它也说出了一定道理。

为什么河北梆子给人一种有“劲”的印象？这就涉及到河北梆子音乐唱腔的风格特点了。河北梆子音乐唱腔的风格特点除应在社会条件，演员情况、演唱特色、剧目特色加以论述外（见拙作河北梆子风格特点的形成及其演变，载河北音乐通讯七九年第二期），还须从音乐结构的内部，以乐律学为高度来探讨这一问题。

慷慨激昂、凄楚悲歌，声如裂帛、铿锵有力，这就是河北梆子声腔的基本特点。然而满足于这个已有的定论是远远不够的，还要通过对它的音阶、调式音程以及旋律和声等一系列问题加以科学的分析，对它的基本特点给以较为合理的解答。

此外我们还须明瞭这样一个问题：每一个民族，每一个地区（国家）都有其独特的音乐文化，她们以各自的音乐为人类的音乐文化做出了贡献。而各民族、各地区的音乐，尽管风格各异、特点迥然但其音响的基本规律是一样的。声音振动的物理现象和由此产生的泛音列系统是不分国界不分民族的，这种客观音响作用于人的听觉器官是一样的，它是一门自然科学，它适应于世界

各种不同的地区，而这种科学给各地区各民族的音乐活动提供了可靠的科学根据。《度曲须知》称：“六律五音何仿乎？仿天地之自然也”。亦然斯理。人们把这种科学通常称为律学，而研究各地各民族音乐现象的学问，通常称为乐学。律学给乐学提供基础，乐学给律学以实践。尽管各地各民族的乐学不同但其律学基本一致，借用一下“异代制乐万代同理”这句话就很能说明问题。

一个时期以来，有些人认为西洋的八度、十二音体系，七声音阶，泛音列系统、转调、三度叠置等不能解释我国的音乐现象，否则就是套用西洋的音乐理论。这种看法是片面的，起码是一种误解。由于存在着这种偏见，因而至今还没有见到一篇用乐律学的观点来解释河北梆子唱腔论述文章。

我们承认西洋的那些音乐概念，是西洋的音乐学家在相当长的时期内逐步总结出来的，它对西洋音乐的发展，对人类的音乐文化做出了贡献，然而在我国很早以前就对乐律学进行了研究，汉代就有了专门研究声音振动的物理实验室；在明代，十二平均律的创始人朱载堉，总结出了许多乐律学的理论，他的许多定论，诸如“乐以人声为主”、“人声和则八度谐矣”、“非吕律无以乐正之声”、“得乐之意，得意在律吕前，制律在得意后”等等，对今天的音乐活动仍有现实的指导意义。尤其更应提及是，早在二千四五百年以前，我国先秦时代，就有了较为系统的乐律学理论，尽管它的名称与术语不同于西方，但其基本原理一样。湖北随县曾侯乙墓出土的编钟，给我们提供了可靠的实物根据。据有关专家们的研究，编钟的排列及钟铭忠实地记录了那个时代乐律学的成就。上面提到的那种种概念，钟铭都有明确的记载。比如：它的标准宫是割肆（姑洗），其音高相当于现代乐律学的中央C（小写一组的do^c）；它的音域比现代钢琴两端各少一个八度，横跨五个八度之多；每钟除基本音外，还各含一个比自身音高一个纯律大三度的音。这样就

构成了十二音位体系、半音体系，并在这个纯律三度关系的基础上，作了大胆的创新形成的一种折衷律制（不是平均律），给旋法转调提供了方便；同时也产生了音程、音位、阶名、相对音高、绝对音高、宫调等概念；又由于编钟是以弦为基础按《管子·地员》三分损益法制律这就产生了由泛音列系统构成的七声音阶概念等等。这些是我们祖先在两千年以前总结出来的乐律学理论，这是我们民族优秀的音乐传统；是我们民族的骄傲，因此，不能把运用乐律学来解释民族音乐现象的方法，斥之为“套用”西洋音乐理论。异国制律万国相通，本文想就对河北梆子的音乐现象，用以上的方法与观点做一粗浅的分析。

二、关于河北梆子的音阶：

河北梆子唱腔的音阶是综合性七声音阶。之所以称其为综合性七声音阶，是因为它的音阶即不同于燕乐音阶，也不同于雅乐音阶和清乐音阶，而是根据不同的情绪使用不同的音阶，所以称河北梆子为综合性七声音阶。

燕乐、雅乐、清乐三种音阶的主要区别，在于“4”和“7”两个偏音的不同运用。

例一：

雅乐音阶：1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$

宫商角变征征羽变宫宫

燕乐音阶：1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$

宫商角清角征羽闰宫

清乐音阶：1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$

宫商角清角征羽变宫宫

从中我们可以看出三种音阶的主要区别在于“4”与“7”
“4”在雅乐音阶中称“变征”，“4”在燕乐音阶和清乐音阶中称“清角”；“7”在燕乐音阶中称“闰”，“7”在雅乐和清乐音阶中称变宫。这里需要说明的是“4”与“7”不是平

均律的“4”与“7”，这是我们民族所特有的音乐现象，三种音阶并存于河北梆子唱腔之中，用任何一种单一的音阶来解释其唱腔也是解释不通的。我们称河北梆子唱腔是综合性七声音阶，其依据是以全部的传统唱腔为基础的，而不是以某一两段做为研究对象，更不是以其中某一两句来做为研究对象的；我们的分析方法是综合的方法，即把传统唱腔中（包括过门）所使用的各音，通通排列起来加以分析。

例二、《杜十娘》

$\dot{2} \dot{5} \mid 0 \dot{5} \dot{3} \dot{2} \mid \dot{2} \dot{5} \dot{6} \dot{5} \mid \underline{5.6} \underline{5 6} \mid \dot{1} 6 \dot{2} \dot{3} \dot{5} \mid$
 用手 儿 打 开 了 百 宝

 $5 3 \underline{23 1} \mid \dot{2} \dot{2} 0 \dot{5} \mid \dot{1} 6 \dot{3} 6 5 \mid \# 4 5 4 5 6 \dot{2} \mid$
 箱 呵 依 哪 依 呀 呵

 $\dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{4} \dot{5} \mid \# 4 \mid 4 - \mid$

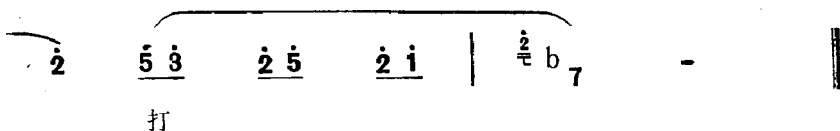
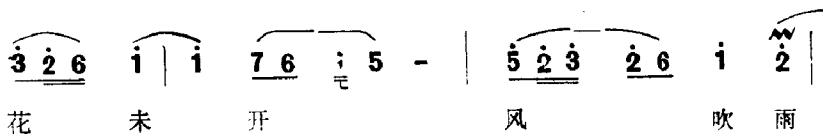
例三、《杜十娘》

$\dot{3} \dot{3} \mid 0 3 \underline{5 3} \mid \dot{2} \dot{1} \dot{3} \mid \underline{2 \dot{3} \dot{2}} \dot{1} \mid$
 在 院 中 我 受 尽 了

 $\underline{7 \dot{2} 7} \underline{6 6} \mid \underline{6 \dot{3}} \underline{6 6 5} \mid \# 4 - \mid$
 人 间 凄 苦 呵

例二、三的 $\# 4$ 显然是变征音，而且波动较大，具有强烈的悲剧色彩。《史记·荆轲传》称为变征“之声，士皆垂泪涕泣”金瓶钻外传有语曰：“变征之音，亘数千年而犹烈”。以上两句唱腔就是表达悲愤情绪的， $\# 4$ 音在这里表现得很充分，其音阶的属性为雅乐音阶。

例四：《拣柴》



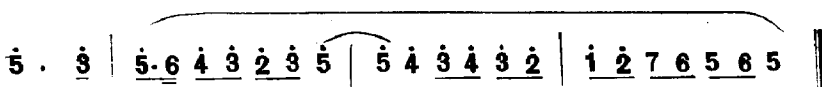
这里的“7”无疑是闰，显然是雅乐音阶。

例五：



这种旋律之中出现了几个“4”音，审慎辨之，它是清角之音，而且具有强烈的下属调性色彩，由此可知这里是清乐音阶。

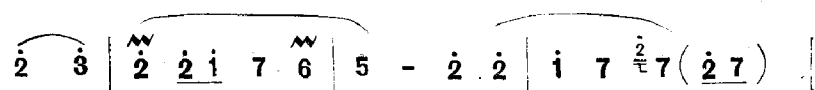
例六：



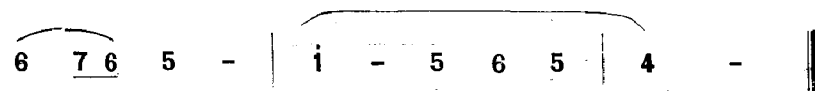
这里的“4”与“7”都是作为经过音出现的，细细审去，虽稍有变化，但不给音阶带来性质上的变化，它们夹在旋律之中，使旋律流畅园滑动听，这也应归入清乐音阶。

由于河北梆子唱腔，对“4”、“7”两个偏音使用的比较多变，且在主要节奏位置上较少使用，因此没有调式，调性游移现象。正因为河北梆子唱腔占有三种音阶（这是它的一大优点），因此增大了它的表现能力，尤其在一句唱腔中表现出来的不同音阶属性，像这一句唱腔：

例七、《陈三两》



脏 官 刑法



好 厉 害

如用一种音阶，就无法说明这句腔的音阶属性，故此称河北梆子使用的音阶为综合性音阶。

三、关于河北梆子音阶的音高

传统河北梆子唱腔是以C调为主的。有些音乐学家认为C调表现光明正大，而河北梆子所表现的内容与C调所具有的表现功能异常接近。

“C”这个音名在钢琴上称为中央C，顾名思义，在一系列的音名当中，C处于核心位置，其它音对它都有倾向性。由于C为中心，由C上构成的音阶，也就可以称为核心音阶了，由这个音阶所产生的各调式，又是其它各音名构成音阶之调式的基础。在河北梆子的音乐实践中，我们有这样一个体会：由其它调转入C调较为容易，音响也好；从C调转入其它调就很费事，转调过程虽很自然，然而音响总不如原来。如：上转至调D就显得声音紧张尖锐刺耳；如下转至bB或其它调，则显得压抑低沉，总不及C调音响丰满洪亮。其基本原因之一，就是音响以C为中心的物理现象在起作用。我国古代曾律（前述曾侯乙墓钟铭）是以割肆钟为主（相当于c）并以此来标音，这说明与中央C的概念相通，由于在标音上出现了“和”字（相当于F）这又符合周秦律，即以黄钟（相当于F）起律，经五度相生后次序为：

黄钟（F）→林钟（c）→太簇（G）→南吕（D）→姑洗

(A) → 应钟 (E) → 蕤宾 (B)。其中第二钟至第六钟的五音是核心五音，把它们规范在一个八度之中，由低向高排列起来即呈：

C、D、E、G、A，即五声调式的 1、2、3、5、6。若再把黄钟和蕤宾这两个音加进去，却正是以 C 为主的 $\dot{1}$ 声音阶。因这个音阶是在黄钟上繁生出来的，所以我们民族律学很重视黄钟。《明史·乐志》：“盖黄钟为君，至尊无比。”就是这个意思。

以上所谈是律高问题。同样，我们民族也很讲究宫和宫调在调式系统中的作用。据会稽季本所著《律吕别书》载：“音有清浊高下之差，遂为君臣民事物五等。故义取于君者，则以宫起调；义取于臣者，则为商起调；义取于民者，则以角起调；义取于事者，则以征起调”。义取于物者，则以羽起调。一宫统帅六个调就是这个道理。调式各音对宫音都有倾向力，调式系统中的各调式都是从宫调式变化来的，因以上原因由宫调式转入其他调式较为困难，而由其它调式转入宫调较为容易。其最基本的道理就是宫音在调式体系中的向心力在起作用。由此可知，由同一的音乐素材，由宫调转入其他调式是较为困难的，因此必须变化其素料，使之适应转换调式之需要，再凭籍宫音的力量，才可能出现较为合理的音响。

综上所述，可以看到河北梆子传统唱腔，在长期的发展过程中把音高固定在 C 上是有一定的科学道理的。

四、关于河北梆子的调式。

河北梆子传统唱腔的调式，是以七声音阶的征调式为主，间有宫调式，其它调式较为少见。

七声征调式相当于西洋的混合里第亚调式，具有大调色彩，其稳定性仅次于宫调式，其调式音阶如次：

5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ 3 $\dot{4}$ 5

征羽变宫宫商角清角征

除“4”与“7”在使用上不同以外（如音阶一节所述）其余各音与五声音阶征调式各音的性质无异，征为主音，宫、商为调式骨干音。《管子·地员》称：“凡听征，如负豸（音史）而觉骇”，较为形象地说明了征调所具有的性质。

如何确定河北梆子的调式呢？我们知道河北梆子唱腔的基本结构形式是由上下两句组成，它的下句最后一个最稳定的音是确定调式的主要依据，其它一系列变化着的乐音，是围绕着这个音而展开的。一般讲唱腔结构中的主要时值和主要节奏位置，较多使用调式的骨干音，用以巩固和稳定调式，在这个前题下可做稍许变化，但下句的结音（主音）不可更变。

例八：《大登殿》

<u>3̣ 5̣ 3̣</u>	3̣	<u>1̣ 2̣</u>	3̣	<u>3̣ 5̣ 3̣</u>	3̣ -	3̣ -	<u>3̣ 5̣ 3̣</u>	2̣
金		牌	调	来			银	牌
<u>6̣ 3̣</u>	2̣ -	(过门)	<u>2̣ 5̣</u>	<u>5̣ 3̣ 2̣</u>	<u>7̣ 2̣</u>	2̣	<u>3̣ 5̣ 3̣</u>	
宣			王	相	府		又	
<u>1̣. 2̣ 3̣ 5̣</u>	<u>2̣ 3̣ 1̣ 7̣</u>	<u>7̣ 2̣ 7̣</u>	<u>6̣ 5̣</u>	<u>3̣ 5̣ 3̣ 5̣</u>	<u>6̣ 5̣ 1̣</u>	5̣ -		
来	了	我	王	氏	宝		钏。	

这句唱腔其最老的形式仍是按上句六小节下句六小节的常规处理的，后来发展成现在这个样子，它是一个完整的上下句，其上句的结音是乐句的主要时值和节奏位置，使用的调式骨干音“2”，其下句的结音是“5”，符合以上原则。同样，河北梆子上句落“1”下句落“5”的格式，也基本同一原理。

以上讲的是一般原则，河北梆子的唱腔是复杂的，因而不能简单地运用这个原理。如前例中的上句前半截，它不是稳定在骨干音“2”或“1”上，而是稳定在“3”上，如用前一原理就无法解释这一音乐现象。因此，我们须进一步探讨。

在调式体系中最基本，最重要的是宫调式；在各调式中除调式的主音和骨干音以外，起主导作用用以支持主音的是宫音。为什么这么重视宫音和宫调式，因一切调式都是宫调式的变化，而宫音又是调式音阶的首音，它的高低又决定着调式的高低（如前节所述）。因此，一切调式离不开宫调式；在调式中的各音离不开对宫的依附，即使在不完全的调式中，在最简单的旋律中，对其它各音可以省略，唯独调式主音和宫音不能省略。

例九《杀庙》

i i 5 0 i 5 i 0 i 5 i i i i 5

走 上 前 忙 跪 定 叫 声 大 爷 你 是 听

这是快板的一句唱腔，它只有“i”、“5”两音，（不包括润色用的装饰音）一是宫音一是调式主音，其它各音都省略了，然而基于上述原则，它仍然非常上口，富于河北梆子的特点，力度很强，如果把宫音（i）省略换成另一骨干音“2”代替，其旋律就显得异常生硬：

例十：

2 2 5 0 2 5 2 0 2 5 2 2 2 2 5

结果其特点全无、其力度大为减弱。固然“i”和“2”都是征调式骨干音，然而宫音（i）的作用远远大于另一骨干音“2”。

明了宫音的重要性以后，再解释例八的“3”音就清楚了。在河北梆子旋律性较强的唱段中，常有强调“3”音的现象，它除了有旋律因素外，它还有“宫调”因素。

宫音是重要的，但它不和其它音相联系，也显不出其应有的重要性，它予调式主音以支持，同时它也依附于其它音对它的支持，依附最大的莫过于它上方的大三度音——“3”。

例十一：

(原) 1 2 3 (4) 5 6 (b7) i

宫商角变征 征羽 闰 宫

(变) 1 2 b3 4 5 6 (b7) i

羽变宫 宫商角变征 征 羽

(新) $\dot{6}$ $\dot{7}$ 1 2 3 $\sharp 4$ 5 6

由于“3”低了半音，又由于“7”的不稳定（到了新音阶中成了稳定音级），宫调式变成了羽调式，宫音成了羽音，君成了臣，这不仅改变了原有的调式，也改变了调性和调高，因此，调式主音“5”与宫音对“3”有严格要求，不许低也不许高，以此来巩固“宫”音的统治地位，在旋律中必须明确地表明“3”音的准确音高，用以稳定调性、调高，否则就会造成混乱，颠倒君臣之关系。这就是河北梆子传统唱腔每句强调“3”音的理论根据。所以对“3”音不能仅仅理解成只是旋律变化的需要，而更重要的是它对调式调性、调高有稳定的作用。

重视宫音上方大三度音（宫角音），是我们民族悠久的音乐文化传统，前面提到的曾侯乙墓编钟，就是很好的证明。它的每个钟都可以做宫（既是宫音又是律音）而每一钟都有两个发音点，一是鼓部一是遂部，一钟两音的关系就是大三度的关系。这足以证明，我们的祖先是十分重视这个大三度的。他们在长期的音乐实践中，总结了乐律学理论，并依据这些理论而创造了这件瞩目的精品——编钟，它对于我们解释一些音乐现象无疑是大有裨益的。

宫角之音有巩固、稳定调式、调性的作用，我们可以利用这个原理来建立新的调式调性。在河北梆子传统唱腔中就有利用宫角之音来改变调式、调性的先例的。

例十二：

原来的： 3̣ 3̣ 2̣ 2̣ - 3̣ 2̣ - 2̣ - 3̣ 3̣

改变的： 7 7 6 6 - 7 6 - 6 - 7 7

2̣ 2̣ 2̣ 3̣ ị -

6 6 6 7 5 -

从谱面上看，“改变的”是征调式，但从调式音的关系上看，它却是原征调式征音上的宫调式，即用强调宫角音的办法，把“原来的”整个移低了四度，构成了一个新的宫调，和原来征调式比，它们各自主音没变，但其调式变了，各自的宫音音高变了，调性、调高变了。

传统唱段中，用强调“3”音而改变调式调性的手法（即旋宫转调），为我们创立新腔提供了成功的经验。

在河北梆子传统唱腔中，还有一种由征调式转入宫调式的，它只是调式的转换，宫音的音高没有变化，只转调不旋宫，因此没有调性、调高的变化。

例十四：《杀庙》

2̣ 2̣ | 0 ị 6 5 | 5 ị ị | (5 ị 6 ị 5) | 5 5 3 5 |

你 母 子 三 人 找 进

5 ị (6 5 | ị) 5 3 | 5 ị ị (6 5 | ị) 5 ị | 0 ị 6 5 |

京， 王 相 爷 将 你

5 3 2 3 2 | 1 5 3 | 5 ị 5 (6 ị | 5) 3̣ 3̣ | 0 3̣ 2̣ ị |

带 进 宫， 恨 心 的



千 岁

他

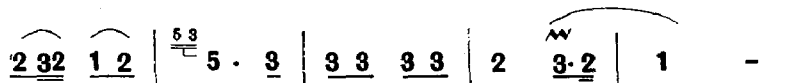


不 把 你 相

认 那

反

将 你



母 子

们 要 赶 出 汴 哪 京 呵

此唱段前两句，上句落“1”，下句落“5”这样就确立和巩固了征调式；后两句就进入了宫调式，为了转入须做必要的铺垫。首先在“千岁”的“岁”字上拖了一个很长的音，而且是一个宫音，这不仅是情绪的需要，也是为转换调式做准备，也就是前边讲的借助宫音的力量，使唱腔渐入到了宫调式，如果在这里使用其它音就不如使用宫音自然、合理。由于宫音的出现，并有意识地强调之，所以致使它的上句不得不落在“5”音，这就给进入宫调式打下了基础，它的下句旋律顺着上句的音乐动势，很自然地落在宫音上，这样就完整地进入宫调式（从全段来看只是暂时地转入）。另外，我们还看到，第四句的旋律，两次出现 3 2 1 的进行，这就是宫调式下行的三音组，它对稳定宫调有极为重要的作用。除此之外，它也是河北民歌中常见的音型，这说明在转换调式过程中，除使用必要的转调式的手段外，还要注意吸收民间音调，使转调的手法不致于脱离本地区的音乐特点。

传统唱腔中的反梆子，其基本原理同上，这里不再赘述。

由于宫音、宫调的向心作用，由征调式转入宫调式不仅可能而且又有实例，由征调式转入其它调式较为困难，由于笔者缺乏传统唱段的资料，还没见到这方面的实例。

在较长的唱段中，除利用功能骨干音来肯定调式以外，还有加强变化以适应多变的情绪的例子。在下句多用转换宫调式的方法来调节气氛，在上句则多用减弱功能音、加强色彩音的手段来活跃音乐语言。传统中这样的例子不胜枚举。

例十五：《杀庙》

$\dot{3} - \mid \overset{\frown}{6 \quad \dot{3} \dot{5} \dot{3} \quad 6 \quad \dot{3} \quad 7 \quad 6} \mid \overset{\frown}{5 \cdot (4 \quad \underline{\underline{365}})} \overset{\frown}{5 \quad \dot{1} \quad \dot{1}} \mid \overset{\frown}{\dot{1} \quad 6 \quad 5 \quad (\underline{\underline{365}})} \mid$
 我 纵 有 铁 打 心
 $\overset{\frown}{\dot{3} \quad 4} \quad \overset{\frown}{\dot{3} \quad \dot{1} \quad 2} \quad \dot{3} \mid 0 \quad \overset{\frown}{\dot{1} \quad \dot{3}} \quad 7 \quad \overset{\frown}{6 \quad 7 \quad 6} \mid \overset{\frown}{5 \quad 3} \quad \overset{\frown}{5 \quad 3} \quad \dots\dots$
 哭 软 三 分 哪 啊

前三小节的骨干音是 $\dot{3} \quad 6 \quad \dot{3} \quad 6 \quad 5$ ，很明显是羽调式很强的旋律进行，其结果即保持了梆子的风格又有新鲜感，即符合情绪的需要，又区别了行当（因此句为韩琪的唱句，有意识地把音区控制在中声部，给后边秦香莲的高声区做了铺垫）一举数得。

例十六：《空城计》

$\dot{1} \quad \overset{\frown}{\dot{1} \quad \dot{6} \quad 5} \mid \overset{\frown}{\dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \underline{\underline{5323}} \quad 5 \quad \underline{\underline{53}}} \mid \overset{\frown}{2 \quad \overset{1}{\dot{2}} \quad 2 \quad 1} \quad \overset{\frown}{\dot{1} \quad \dot{1} \quad \overset{5}{\dot{2}} \quad 3 \quad \underline{\underline{235}} \quad \underline{\underline{53}}} \mid$
 周 文 王 呐
 $\overset{\frown}{2 \quad \overset{3}{\dot{2}} \quad 2 \quad 1} \quad \overset{\frown}{\dot{1} \quad \dot{1} \quad \underline{\underline{53}} \quad \dot{1} \quad \underline{\underline{153}}} \mid \overset{\frown}{2 \cdot \underline{\underline{521}} \quad 1 \quad 0 \quad 5 \quad \underline{\underline{532}} \quad \overset{3}{\dot{2}} \quad 1} \mid$
 依 呀
 (过门) $\overset{\frown}{\dot{3} \quad \overset{5}{\dot{2}} \quad \dot{3}} \quad \overset{\frown}{\dot{3} \quad \overset{5}{\dot{2}} \quad \dot{3}} \mid \overset{\frown}{2 \quad \dot{3} \quad 5} \quad \overset{\frown}{\overset{5}{\dot{2}} \quad 7 \quad 6 \quad 6 \quad \underline{\underline{5364}} \quad \underline{\underline{3 \cdot 435}}} \mid$
 梦 飞 熊
 $\overset{\frown}{\dot{3} \quad \overset{5}{\dot{2}} \quad \dot{3}} \quad \overset{\frown}{2 \quad \dot{3} \quad \overset{5}{\dot{2}} \quad \dot{3}} \quad \overset{\frown}{\overset{3}{\dot{2}} \quad 7 \quad 6 \quad 6 \quad \underline{\underline{5364}} \mid \overset{\frown}{\underline{\underline{3 \cdot 435}} \quad \underline{\underline{676}} \quad \underline{\underline{5435}} \quad \underline{\underline{656}}} \mid$
 周 朝 大

3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ ³/₇ 7 6 6 5 3 6 4 | 3̣. 4 3 5 3̣ 3̣ 7 6 3̣ 7 6̣. 1̣ 6 5

振

6 0 1̣ 1̣. 2 1 2 5 5 2 3 | 3 - - -

这是大慢板的第三句，角调式色彩很强烈。首先，第一分句结音落在宫音上，而这分句又有明显宫调式特色。任何调式在转换之前，依附宫音和宫调的力量做为过度，是较为简便的方法。第二分句就是明显的角调式的旋律了，把这分句的稳伏声部抽出来，可以看出它是较为典型的角调式下行音阶：3̣ 2̣ (1̣) 7 6 5 (4) 3，这样，角调式就确立了。在第二分句中，虽然没有出现“1”（宫音），因前分句已确定了宫音的地位，在人们的听觉中，“1”（宫音）音已有停留，所以仍感“1”存在，更何况在第三分句的最后一小节又出现了高低不同的两个“1”（宫音的主导作用）来加以巩固角调式。从另一角度分析：我们发现在其旋律进行中许多6 5 3的进行，这是角调式的下行三音组；最后一个小节的主要旋律是1 2 3，这又是角调式的上行三音组，这下、上行三音组是确定调式的主要手段之一。再者，这句唱腔的主要音是3、6、7、3̣，这正是角调式的主音（3）和骨干音（6、7）。通过以上分析，可以看出这是一句角调式色彩很强的唱句。同时我们也可以看到。它的音乐素材是何等集中，同一音型重复三次而不觉冗长，这种妙笔是值得我们学习的。

五、关于河北梆子唱腔的音程特点。

乐音间高低不同的音程关系，是构成旋律的基本因素之一，不同的音程关系决定着旋律不同的表现力。河北梆子传统唱腔以四五度音程跳进为主要手段，并以此构成旋律进行的特点。既然

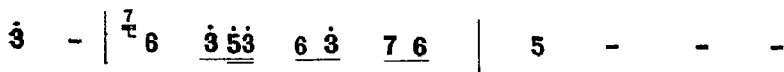
音程的级进和跳进，在感觉上是不一样的，比如从房顶上往下跳，其力度，速度是很大很强的；如顺梯而下，其力度、速度则大为减弱，这是地心引力的缘故。同样，根据五度相生说，对一个音倾向最强的，莫过于它的上下方四五度音，因这两个音是这个本音的上生音和下生音，上、下生音与本音的音响最协和，最丰满，因而力度很强。调式的主音依其为骨干来固定调式，其它各音也依其为各自的上生音和下生音来巩固自己的地位。四五度音程跳进的功能很强是一个大特点，这是一种客观音响，犹如地心引力一样，是不以人们主观意识为转移的客观物理现象，是符合乐律学有关音响的规律的。可以说四五度音程跳进为主要手段，是形成河北梆子慷慨激昂、铿锵有力特点的重要原因之一。

$\underline{5 \overset{\text{a}}{\text{e}} 5}$ $\underline{1 \ 2}$ $\underline{565653}$ $\overset{\text{a}}{\text{e}} 2$ $\underline{2 \ 3 2 1 6}$ $\underline{5 \overset{\text{a}}{\text{e}} 5}$ $\underline{1 6 5 3}$ $\underline{2 \cdot 5 1 \overset{\text{a}}{\text{e}} 1 6}$ 5

不 得 不 答

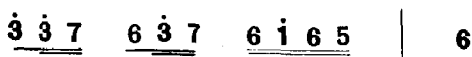
诸如此类的例子很多，甚至有些板式就是按这种方法结构起来的，如哭一二三、快板等。一些色彩性较强的乐句也用四五度音程来结构唱腔。如：

例十八：



其中 $\dot{3} \rightarrow \dot{6}$, $\dot{6} \rightarrow \dot{3}$, $\dot{3} \rightarrow \dot{6}$ 即是。

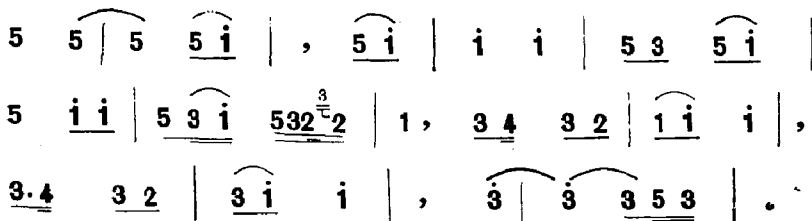
例十九：



其中 $\dot{3} \rightarrow 7$, $7 \rightarrow \dot{6}$, $\dot{6} \rightarrow \dot{3}$ 即是。

在传统唱腔中还有一种四五音程以至六度、八度的滑进：

例二十：



画 \frown 处皆为滑进音程，这种滑进很有特点，韵味十足，色彩性很强，脍炙人口。

六、关于河北梆子唱腔的旋律和声、

构成河北梆子唱腔慷慨激昂，铿锵有力特点的另一重要原因——河北梆子唱腔所内含的旋律和声的功能序进。

什么是旋律和声？旋律在横向运动中，在不同的节奏单位，产生了以某级音为主的和弦（包括三度和非三度叠置的和弦），这些和弦随着旋律的运动产生了各种不同的连接。有功能性的有色彩性的，这种旋律运动中的和弦连接叫旋律和声。

什么是功能性和弦与色彩性和弦？在调式主音和骨干音上建立起来的和弦称之为功能性和弦，它们按一定的规律互相作用、互相连接称之为功能序进，这种序进带有强烈的动势，能准确体

现调式的特点。在其它音级上建立起来的和弦称之为色彩性和弦，这种和弦在调式中有很强的色彩性。还有一种是介乎二者之间的和弦。河北梆子传统唱腔的动能性连接多于色彩性连接，因而旋律的力度性很大，听来铿锵有力，激昂慷慨。

例二十一：《蝴蝶杯》

<u>2̣ 5̣</u>		<u>0 5̣</u> <u>3̣ 2̣</u>		<u>2̣ 5̣</u> <u>1̣ 6̣</u>		<u>5̣. (1̣ 6̣ 1̣ 5̣)</u>	
月		下		把		相	公
T	⋮	S -	⋮	T	S	T -	⋮
<u>2̣ 5̣</u>		<u>5̣ 3̣</u>		<u>2̣ 3̣ 5̣</u> <u>6̣ 5̣</u>		1̣ -	
仔		细		观		看	
D	⋮		⋮	T -	⋮	S -	

“T”是调式主音“5”上建立起来的和弦。

“S”是调式下属音“1”上建立起来的和弦。

“D”是调式属音“2”上建立起来的和弦。

这是二六板中的一个上句，它含有一系列的功能性和弦连接，这种四五度的和弦连接比四五度音程跳进的力度要大的多，这是因为某一音族系对另一音族系有倾向力，不只是单一一个音程的倾向。所谓族系，就是指在某音上结构起来的和弦各音，如

5 2
3 1 等等。
1 5

自然的和弦是泛音列的结果，其特点是三度叠置，其音响自

然、丰满。人们根据这一原理又结构了七和弦

	4		6
	2		4
	7		7
	5		5

和四五度叠置和弦

5	6
2	3
1	2
5	6

等。

在我国古代就有了“和”的概念，传统中的“和”字，“唱和”，“律和声”等。伴奏中的“你繁我简”，多声部的乐器如箏、琴、琵琶、编钟编磬等就有“和”的概念，它给和声的出现与运用提供了条件。尤其解放以后在民族和声的理论研究及实践上已取得了不少的成果。这是因为我们民族音乐是以弦定律（与管定律并存），就不能不受泛音列的制约；各种和弦是建立在七声音阶基础上的，所以按泛音列结构和弦的原理，同样适合我们民族。

据以上所谈再看例二十一。首先把旋律按音节分成若干小单位，把小单位中的主要音抽出来组成纵的音例构成和弦并标上性质，再把这些和弦做横的串连，这样我们就可以看清此旋律所具有的功能意义。

例二十二：

i i 5 0 i 5 i 0 i 5 i i i 5 |

这句旋律如按音程分析，它只是四度的跳进，如按和弦的归纳法来

看，它又是一个和弦中的两个音，即⁵3的根音和五音。但从₁

音乐上的动势分析则远远不是如此了，它包含了主音和下属音上的和弦进行。这种连接的力度很大，没有和弦的静止感，因此可判明它含有T和S的和弦进行。

依据上述理由，我们可以分析任何一个乐段，从道理上讲清唱腔所应有的某种性质，是功能性的还是色彩性的。

还需提及的是，河北梆子传统唱腔大都是单一的调式、调性，表现在和声上呈单一的和声功能。但花脸唱腔的某些部分却

是复合的调式调性，有调式的游移感（如调式一节所述），表现在和声上呈功能性与色彩性并重的特点，从而也体现了调性调式的游移。

例二十三：

①	3̇	3̇	2̇	2̇	-	3̇	2̇	-	2̇	-	v
	V	-	I	-	-	V	I	-	-	-	
②	7	7	6	6	-	7	6	-	6	-	v
	V	-	I	-	-	V	I	-	-	-	
③	3	3	6	6	-	3	6	-	-	-	v
	V	-	I	-	-	V	I	-	-	-	

3̇	3̇	2̇	2̇	2̇	3̇	i	-	
V	-	I	-	D	-	T	-	
7	7	6	6	6	7	5	-	
V	-	I	-	D	-	T	-	
3	3	6	6	3	6	5	-	
V	-	I	-	D	-	T	-	

①是基本的，②是根据①变化而来，③根据②变化而来，但它们都是花脸唱腔，颇有二句头民歌的特点，即两句音调基本相同，只是结音不同。有人问从①的旋律上看应是个T→D→T→D→T→D→T→D功能性的和弦进行。为什么标上例中的和弦性质？如果单从①上看这种标法也无不可以，但从花脸唱腔纵的关系上，看，似乎问题不那么简单，因③是从①、②的第六级音上的和弦变化来的，又由于旋律进行的缘故给调式带来游移，给这个旋律配上功能性很强的和弦，势必就南辕北辙，又因它具有二句头民歌的特点，两句俱配同一和弦进行就显得单调呆板。从例中看①②、③的和弦连接是一致的，这就说明，③是在②的和弦连接基

础上引伸出来的唱腔，如果把它移调记谱、（呈④）就看出它实际上也是依据同样道理从①引伸出来的：

例二十四：

①	3̣ 3̣ 2̣ 2̣ - 3̣ 2̣ - 2̣ - 3̣ 3̣ 2̣ 2̣ 2̣ 3̣ 1̣ -
④	6̣ 6̣ 2̣ 2̣ - 6̣ 2̣ - 2̣ - 6̣ 6̣ 2̣ 2̣ 6̣ 2̣ 1̣ -
和弦连接	Ⅵ - Ⅰ - - Ⅵ Ⅰ - - - Ⅵ - Ⅰ - D. - T -
②	7̣ 7̣ 6̣ 6̣ - 7̣ 6̣ - 6̣ - 7̣ 7̣ 6̣ 6̣ 6̣ 7̣ 5̣ -
③	3̣ 3̣ 6̣ 6̣ - 3̣ 6̣ - 6̣ - 3̣ 3̣ 6̣ 6̣ 3̣ 6̣ 5̣ -

这样就比较清楚地看出，它的和弦的功能性与色彩性各半；③、④是从①、②的和弦连接引伸出来的唱腔，从和声的角度上也可以看出其调式调性的游移性。同时这句唱腔，也是依据和弦来结构旋律的例子，这句唱腔的创造者们虽然没有意识到这种方法，可是在创作实践中已经划到了这个较为科学的方法。这是一个很好的方法，歌曲及器乐曲在这方面有许多成功经验，戏曲音乐已有成例，其前途大有可为。

河北梆子传统唱腔所内涵的和弦及连接，以及依据和弦连接来结构旋律的方法，给河北梆子向多声部发展打下了基础，为我们配和声写伴奏提供了条件。

我们通过河北梆子传统唱腔的音阶、音高、调式、音程及旋律和声的分析，我们能否得出这样的结论、河北梆子所使用的综合性音阶和 C 音高，所占有的征调式，利用宫音的力量和频繁地借助三音的手法，是造成河北梆子风格特点的原因之一；而它的四五度音程跳进和旋律和声功能序进则是造成河北梆子风格特点的重要原因。

统观全篇，我们明瞭了河北梆子传统唱腔在乐律学上一些常

用的结构方法，我们就可以扬长避短发挥其优势，使它更加科学、更为合理，并使之不断地丰富发展，让这个古老的艺术之花，开出更加艳丽花朵，装点美丽的文艺百花园！

原载：

《戏剧通讯》一九八二年一月号

试 谈 河 北 梆 子

唱腔的调式类型

广 今

一个剧种风格的体现，除了板式、节奏、伴奏、演唱等因素之外，唱腔旋律的因素尤其重要，“旋律是音乐的灵魂”，也可以说“唱腔是剧种的灵魂”。

本文试图从组成旋律的一个重要方面——调式入手，对河北梆子的唱腔进行一些分析。由于掌握的资料不多，理论水平有限，故谬误之处在所难免，乞望得到指正。

河北梆子唱腔所用的调式主要是徵调式，其次是宫调式；除此之外尚有多种不同的调式因素存在，它们与主调式进行着巧妙的结合，表现着丰富的内容。学习和研究这些调式的运用规律，对于发展和改革河北梆子的音乐有着重要的意义。例如：可以为乐队伴奏的多声部发展提供基础（多声部编配必须遵循一定的和声序进，只有明确了调式结构，才能正确安排和声序进），还可以为创作新腔提供经验等。

河北梆子的唱腔属于板腔体，一个完整的唱段，是由许多相呼应的上下句集成的，每对上下句（包括过门）构成一个乐段，与唱词结合，表达一个完整的意思。由于每句唱腔本身具有的规模（一般都在6——10小节左右），实际上各自又都包含着两个相呼应的小乐句，形成一个不太完满的小乐段。一般讲，一个大的乐句的落音须具有一定的稳定感，为了造成这种稳定感，就需要有趋向它或支持它的旋律进行。由于河北梆子唱腔的上句落音比

较灵活，所以多种调式因素大多体现在上句。

下面仅以二六板唱腔为重点，简要分析一下几种常见的调式应用类型。之所以主要选用二六板唱腔，是因为它应用得最多，变化也最丰富，它的旋律比较简明、清晰。

一、单一调式

上下句唱腔不具有调式转换的效果。这是河北梆子唱腔最基本的形式。

例一：《蝴蝶杯》

$\overset{\sim}{2} \mid 0 \tilde{i} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{5} \mid \tilde{i} \tilde{i} \overset{\sim}{6} \mid 5 \mid (5 \overset{\sim}{1}) \mid \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \mid \overset{\sim}{6} \tilde{i} \overset{\sim}{6} \mid$
 本 县 的 冤 枉 未 曾
 $\tilde{i} - \mid (\overset{\sim}{6} \overset{\sim}{5} \tilde{i} \mid \overset{\sim}{5} \tilde{i} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{5} \mid \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{1} \mid \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \mid \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \mid$
 断 又 来 了
 $\overset{\sim}{2} \overset{\sim}{2} \mid \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \tilde{i} \overset{\sim}{6} \mid \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \mid \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \tilde{i} \mid 5 \cdot (\overset{\sim}{6} \mid$
 民 女 她 来 喊 冤
 $\overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \mid \overset{\sim}{5} \cdot \overset{\sim}{6} \tilde{i} \overset{\sim}{7} \mid \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \mid 5)$

例二：《三娘教子》

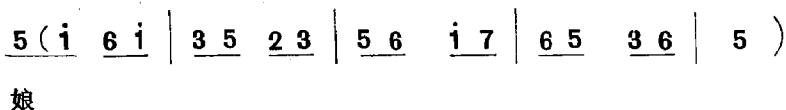
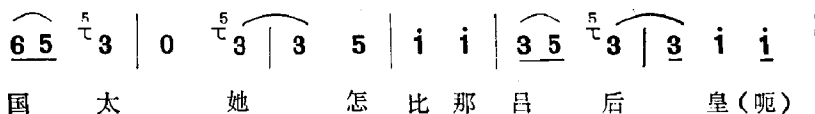
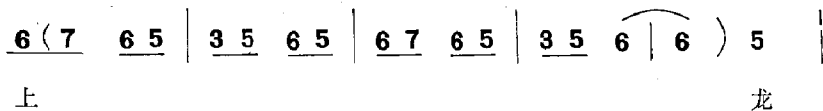
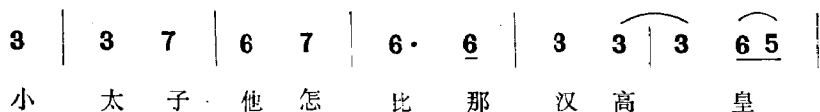
$\tilde{i} \mid \tilde{i} \overset{\sim}{6} \overset{\sim}{5} \mid \tilde{i} \cdot \overset{\sim}{2} \mid 5 \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{5} \mid 5 \overset{\sim}{1} \mid \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \mid \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \mid$
 不 孝 的 奴 才 晚 面 前
 $\overset{\sim}{5} \overset{\sim}{4} \mid \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{3} \mid \overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{1} \overset{\sim}{2} \mid \overset{\sim}{5} \cdot \overset{\sim}{3} \mid 5 \overset{\sim}{2} \mid \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{2} \mid \overset{\sim}{1} \cdot (\overset{\sim}{2} \overset{\sim}{3} \overset{\sim}{5} \mid \overset{\sim}{1})$
 听 为 娘 把 此 情 细 对 儿 言

上面例一是徵调式，例二是宫调式。两例的上句分别停在调式主音上方的四度音和五度音上（即 $\dot{1}$ 和 5），这两个音对主音的支持与肯定作用是明显的，此外，旋律进行所强调的也是主、下属、属这三个骨干音。可以认为，这是比较典型的单一调式结构，它大多表现在比较平稳的情绪。

二、对比式转换

1、两个唱句在两种调式上，上下句在调式色彩上，形成明显对比。

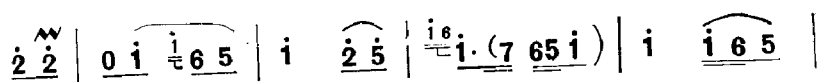
例三：《忠保国》



上例的第一个唱句很明显是在羽调式上，第二个唱句是徵调式，由于羽音对徵音的自然倾向性，所以前后虽然是二度关系的调式转换，但仍然是很自然、协调的，对比性很强。

2、两乐句基本都在同一种付调式上，尾部突然转成主调式。

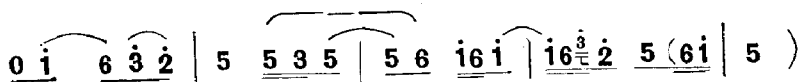
例四：《杜十娘》



实 指 望 出 苦 海 终 身

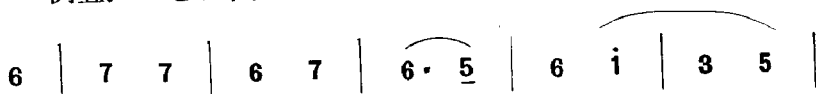


有 靠 不 成 想 他 半 路

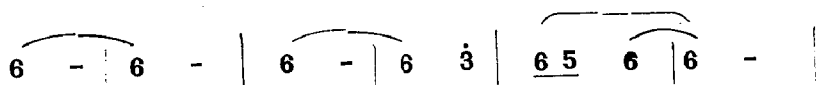


途 中 下 了 绝 情

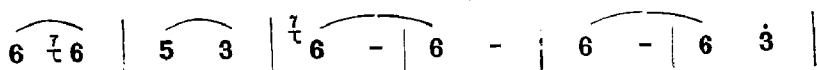
例五：《忠保国》



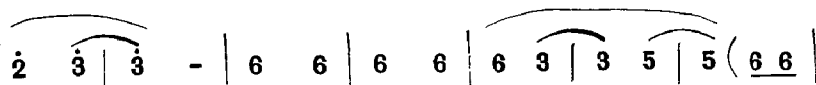
在 宫 院 打 一 把 金 交



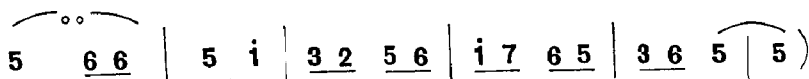
椅 叫 谁 坐



叫 卿 坐 臣 不



敢 我 把 你 来 劝



例四的唱腔陈述部分反复强调宫音，给人以深刻的宫调式印象，到最后却突然转到了徵调式上结束，这里倒数第四小节在“下”字上强拍出现的5，对徵调式的确立起了肯定作用。

例五的唱腔陈述部分，羽调式的印象是那样明显，但最后却结束在徵音上，后面的过门对徵调式的确立起了进一步巩固的作用，这种调式转换的方法，具有意外进行的效果，不仅色彩对比强烈，也加强了唱腔继续往下发展的动力。

三、过渡式转换

前一调式往后一调式转换时，经过一个中间调式作为过渡。

例六：《蝴蝶杯》

$6 \mid 7 \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{7}} \mid 6 \ 7 \mid \underline{6 \cdot 7} \ \underline{6 \ 5} \mid 6 \ \underline{7 \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}}} \mid \underline{6 \ 5} \ \underline{3 \ 5} \mid$
 羞 答 答 将 头 儿 摇 上 两

$\underline{6 \ 5} \ 6 \mid 6 \ (\overset{\cdot}{1} \mid \underline{3 \ 5} \ \underline{6 \ 5} \mid \underline{6 \cdot 7} \ \underline{6 \ 4} \mid$
 道

$\underline{3 \ 5} \ 6 \mid 6 \) \overset{\cdot}{3} \mid \overset{\cdot}{2} \ \overset{\cdot}{1} \mid \underline{\overset{\cdot}{1} \cdot \overset{\cdot}{2}} \ \underline{\overset{\cdot}{3} \ \overset{\cdot}{5} \ \overset{\cdot}{3}} \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}} - \mid$
 公 子 你 快 设 法

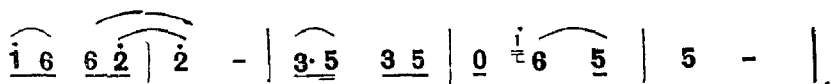
$\underline{6 \cdot \overset{\cdot}{1}} \ \underline{\overset{\cdot}{2} \ \overset{\cdot}{3}} \mid \underline{\overset{\cdot}{2} \ \overset{\cdot}{1}} \ \underline{7 \ 6} \mid 5 - \mid$
 为 父 伸 冤

上例开始于羽调式，结束于徵调式。在徵调式明确之前经一个带商调式色彩的短句，增加了旋律线条的起伏，情绪上给人以明显的转折感。

例七：《汾河湾》

$6 \mid 0 \ \underline{\overset{\cdot}{3} \ \overset{\cdot}{7}} \mid 6 - \mid 6 \ \underline{5 \ 3} \mid 5 \cdot \ 6 \mid 5 \ \underline{3 \ 5 \ 3} \mid 2 \cdot \ (\overset{\cdot}{1} \mid$
 勒 住 马 用 目 观

$\underline{6 \ 1} \ \underline{2 \ 3} \mid \underline{5 \ 7} \ \underline{6 \ 5} \mid \underline{3 \ 5} \ 2 \mid 2 \) \overset{\cdot}{3} \mid \overset{\cdot}{\sharp 1} \ \overset{\cdot}{3} \ \overset{\cdot}{2} \mid$
 见 一 位



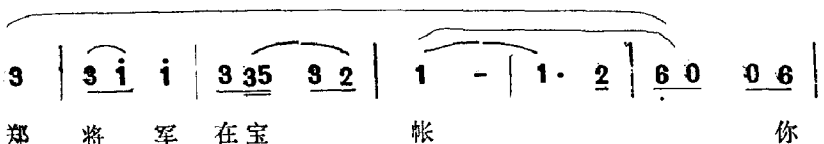
大 嫂 坐 在 了 窑 前

在例七中，羽调式往徵调式的转换，经过了一个较长的商调式乐句作为过渡。由于商调式本身所具有的游移性（《管子·地员》篇有“凡听商如离群羊”之说），使得徵调式的出现更为迫切，同明，由于商是徵的属音，故对徵调式的确立也起了支持与肯定作用。

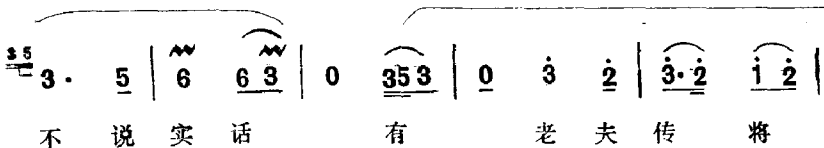
四、扩散式转换

从一个共同音出发，不断引伸出新的调式因素。

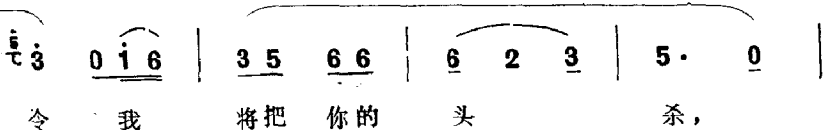
例八：《战北原》



郑 将 军 在 宝 帐 你



不 说 实 话 有 老 夫 传 将



令 我 将 把 你 的 头 杀，

上例可分为四个小乐句，基本都是从 3 音开始引伸出，每句所具有的调式色彩分别是宫、羽、角、徵（第一句往羽音的下滑并未影响整个宫调式色彩）；3 作为这几个调式的三音、属音、主音和六度音处于中心位置。这种转换法，充分发挥了各个调式的色彩作用，使旋律更加生动有趣。

五、离调式转换

乐句结束在偏音上，给人以在另一宫音系统（即转调）的感觉。

例九：《杜十娘》

$\dot{2} \ \dot{5} \mid 0 \ \dot{5} \quad \dot{3} \ \dot{2} \mid \dot{2} \ \dot{5} \quad \dot{1} \ \dot{6} \ \dot{5} \mid \underline{\underline{5 \ 0 \dot{2}}} \quad \underline{\underline{5 \ 6}} \mid \dot{1} \ \dot{1} \ \dot{6} \quad \dot{2} \ \dot{5} \mid$
 用 手 儿 打 开 了 百 宝

$\underline{\underline{5 \ 3}} \quad \underline{\underline{2 \ 3 \ 1}} \mid \dot{2} \ \dot{2} \quad 0 \ \dot{5} \mid \underline{\underline{6 \ 0 \dot{3}}} \quad \underline{\underline{6 \ 5}} \mid \underline{\underline{4 \cdot 5 \ 4 \ 5}} \quad \underline{\underline{6 \ \dot{2}}} \mid \underline{\underline{\dot{2} \ 1 \ 6 \ 5}} \quad 4 \mid$
 箱 啊 （ 衣 哪 衣 呀 呵 哎 ）

$4 \ (\underline{\underline{5}} \quad \underline{\underline{\dot{1} \ 1 \ 6 \ \dot{1}}} \mid \underline{\underline{5 \ 6 \ 1 \ 7}} \quad \underline{\underline{6 \ 1 \ 6 \ 5}} \mid \underline{\underline{4 \ 4 \ 5}} \quad \underline{\underline{6 \ 5 \ \dot{1}}} \mid \underline{\underline{6 \ 1 \ 5 \ 2}} \quad 4 \ 4 \mid$

$4 \) \quad \underline{\underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2}}} \mid \dot{1} \ \dot{6} \ \dot{5} \mid \dot{1} \ (\underline{\underline{6 \ 5}} \mid \dot{1} \) \quad \underline{\underline{\dot{1} \ 6 \ \dot{1}}} \mid 0 \ \dot{1} \quad \underline{\underline{6 \ 5}} \mid$
 我 字 字 行 行

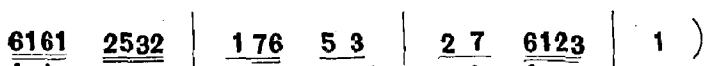
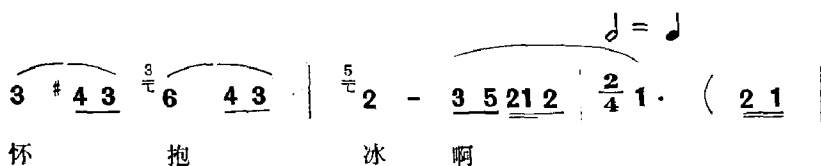
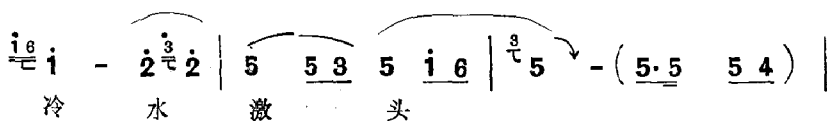
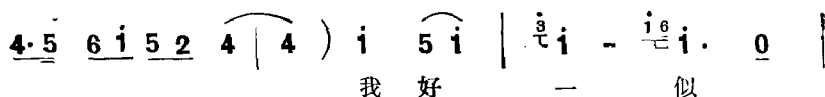
$\underline{\underline{5 \ 6 \ 5}} \quad \underline{\underline{4 \ 5}} \mid \underline{\underline{5 \ 0}} \quad \dot{1} \ \dot{6} \ \dot{1} \mid \dot{1} \ \dot{3} \ \dot{2} \mid \underline{\underline{5 \ (\dot{6} \ \dot{1} \mid 5 \)}}$
 写 端 详

例十：《杜十娘》

$\dot{3} \ \dot{2} \quad \dot{5} \mid \dot{3} \ \dot{5} \quad \dot{3} \ \dot{2} \quad \underline{\underline{\dot{2} \ \dot{5}}} \quad \underline{\underline{\dot{1} \ \dot{1} \ \dot{6}}} \mid \dot{1} \ \dot{5} \quad - \quad \dot{2} \quad \underline{\underline{\dot{2} \ \dot{3}}} \quad \dot{2} \mid$
 听 公 子 啊 他 对

$\dot{1} \quad \underline{\underline{7 \ \dot{2} \ 7}} \ (\ 7 \) \mid \underline{\underline{6 \ \dot{7}}} \quad \underline{\underline{6 \ \dot{7}}} \quad \dot{1} \ \dot{5} \quad - \mid \dot{1} \quad - \quad \underline{\underline{6 \ \dot{7}}} \quad \underline{\underline{6 \ 5}} \mid$
 我 说 一 声 啊

$4 \quad - \ (\underline{\underline{4 \ 5}} \quad \underline{\underline{2 \ 1}} \mid \underline{\underline{\dot{1} \ \dot{1} \ 6 \ 5 \ \dot{1}}} \quad \underline{\underline{6 \ 5 \ 4}} \mid \underline{\underline{6 \ 1 \ 5 \ 6 \ \dot{1} \ 6 \ 5 \ \dot{1} \ 6 \ 5}} \mid$

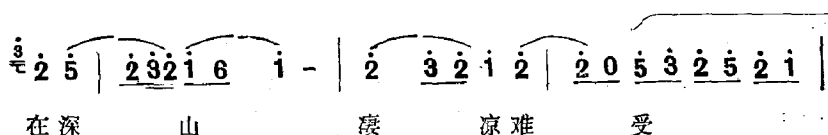


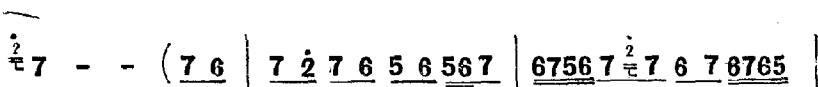
以上两例的前一部分都是从征调式开始，逐渐转到偏音 4 上结束。这并不是一般偶然的落音变化，而是具有调式色彩的安排。如果我们把落音之前那二、三小节音阶化，即可得到 4 5 6 (7) $\dot{1}$ $\dot{2}$ 的排列，这与宫调式的音阶级构一样（7 音可以认为是调式外音，也可以认为是变征音），实际上旋律是进行了临时转调，成了上四度 fa 宫调式。

例九的后一部分是 do 宫系统的征调式，回到了原调，因此 fa 宫调式给人的印象是短暂的，但却是新鲜的。而例十的后一部分是 do 宫系统的宫调式，也就是是在前一部分的属调上，对比性不强，因此，整个乐段给人在 fa 宫调式的印象较长，加强了它在整个唱段中的对比作用。

宫音除往上四度转移之外，还有往上五度转移的情况。

例十一：《断桥》

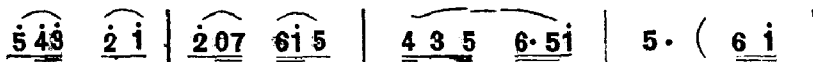




$$\frac{2}{4} \text{ ♩ } = \text{ ♩ }$$



慕 红 尘 下



山 来 西 湖 漫 游

这种转移有时不太明显，也可以把它看成是旋律围绕着征调式主和弦的三音发展，并没有脱离同一个宫音系统。但也有的把旋律中出现的4音唱（奏）成 $\sharp 4$ ，这样，转成si角调式的意思就更明显了。不管是哪种情况，7这个音的运用，在调式色彩的变化上都是突出的。

离调式的转换，使旋律更加丰富，趣味更浓，在表现特定的情绪上（如哀怨、悲愤、思念等）效果更突出。

以上简要地分析了河北梆子唱腔在调式运用方面的几种类型，虽很不全面，但从中已可以看出河北梆子在调式的组织方面是有独到之处的。它之所以使人百听不厌、百唱不厌，除了它的节奏变化多端之外，在音调上的丰富变化也起重要作用。而这种音调上的变化是严格地遵循着“万变不离其宗”的原则进行，所以在风格特点上才能保持高度的统一。这个“宗”就是剧种的总调式，不管在旋律的发展过程中调式如何变换，最后的归宿都是这个总调式——suǒ 征调式，宫调式虽然用得比较多，甚至能独立成体，但它仍然只是从属地位，只是在需要特定的情绪（如悲哀、低沉等）时才占较重要的位置。其它调式的运用，只是一种色彩的调济，虽然不能独立成体，但它们的作用却不能忽视，它

们如同一幅彩画中起点缀作用的颜色，用得虽然不多，却能使画面丰富多彩、生动传神、赏心悦目。

研究各种辅助调式与主要调式互相结合的规律，研究它们的旋法特点和内含的多声效果，这不仅对河北梆子本身的发展，而且对民族音乐作品的创作，以及对民族音乐理论体系的探索也都有重要意义。

原载：

一九八二年《河北戏曲音乐文集》

试谈河北梆子《包公赔情》

中包拯的唱腔设计

刘巍 振芳

根据吉剧《包公赔情》移植成的河北梆子，已经跟广大观众见面了。这个戏在河北梆子唱腔方面所做的努力，是值得称道的。

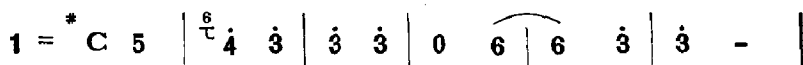
过去，在河北梆子经常上演的传统剧目中，大都是生、旦戏，象《包公赔情》这样以花脸为主角的唱工戏还是不多的。传统的河北梆子花脸唱腔，除《定军山》中的黄忠、《忠保国》中的徐延昭等少数唱段外，大都是四、六句的〔快板〕、〔散板〕或〔二六板〕，旋律直而不润，刚多于柔，缺少变化，对表现人物的思想感情有很大的局限性。象《包公赔情》这样的戏，人物的感情变化幅度大，如果简单地套用传统唱腔，则不能很好地通过唱腔塑造人物形象。

在设计包拯的唱腔时，张毓兆和阎恩明同志进行了以下几个方面的尝试：

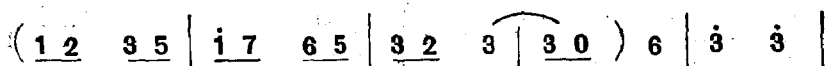
（一）调整音域

河北梆子传统花脸唱腔的音域存在着不少问题，早期的唱腔音区过高，比如刘洪山唱的《定军山》：

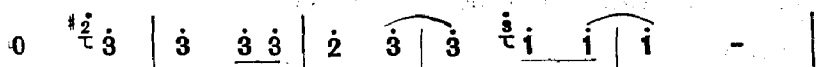
例一：



想当年大战长沙郡，



二 千 岁



骑 马 这 就 出 了 征 (哎) .

由于花脸和女声用同调演唱，所以，不得不用“炸音”。这样高的音区，已远远超出了正常的人声范围，不但难于演唱，而且必然要失去花脸这一行当的演唱特色。为了克服演唱上的困难，后来人们将唱腔移低了四度，如张福山唱的《三击掌》：

例二：



为 父 当 朝 为 宰



相， 富 贵 荣 华 到 如 今。

虽然区域降低，便于演唱了，但旋律进行却几乎只用3、5、6、7等四个音，音域狭窄，不便于行腔，这是形成河北梆子花脸唱腔平直不润、刚多于柔的重要原因。包拯的唱腔设计正是首先抓住这一环，把演唱音域扩展到从g至c²（有时从f至d²），稍为偏高于声乐中男高音的音域，演员可以基本上用真音演唱，声音雄浑宽厚。这样，既克服了早期唱腔由于音区过高、难于演唱的弊病，又可在宽广的音域中任意驰骋，为发展行腔创造了条件，为表现包拯复杂的心情开辟了广阔的天地。

（二）发展行腔

1、立足于传统

包拯的唱腔，保留了传统中的精华部分。比如传统唱腔善于

表现粗犷、豪放的人物性格等。包拯上场时唱的四句〔二六板〕前三句基本上保持了传统唱腔的行腔特点，旋律质朴、苍劲，较少装饰，把包拯执法不阿、刚直公正的豪放性格展现了出来。

例三：

(0 3 5 6 | 7·7 7 7 | 7 56 767² | 6 0¹ 5⁵ 9 | 2 7 6123 |
 1) 3 | 0 3 3 | 6 6 | 6 (3 5 6) | 7 - | ⁷ 6 . 6 |
 忍 看 包 勉 侧 断 (哪)
 6 . (4 | 3 5 6 56 | 1·7 6 4 | 3 5 6 | 6 0) 5 |
 头, 不
 0 1 2 | [~] 6 5 4 | 3 - | ⁷ 6 . 5 | 5 2 3 |
 忍 贤 嫂 热 泪
 5 . (4 | 3 5 6 1 | 5·6 1 7 | 6 4 3 6 | 5) 3 | 3 5 6 |
 流, 往 日
 7 7 | 7 (5 6 7) | 1 - | 7 . 7 | 7 . (6 | 5 3 5 6 | 7)
 包 拯 胆 如 斗,

在传统花脸唱腔里，常有四、五度音程，如例一中的6、3，和例二中的3、6等。已形成了梆子花脸唱腔的曲调特点，贯穿始终。尤其是那四度下行的落音，更是铿锵有力。唱腔虽然有了明显的变化，有的甚至是外来音调，但由于这种富有特点的四、五度的旋律进行，始终“形影不离”，所以，听起来还是“万变不离其宗”，并无生硬和不协调的感觉。

2、吸收本剧种其它行当的唱腔：

为了使包拯的唱腔很好地表现人物感情，除了对传统花脸唱腔进行挖掘外，还大量吸收了本剧种的生、旦唱腔。比如“王子犯法我不饶”一段唱中，“嫂嫂教训均做到”一句的“教训”二字，其行腔来源于《江东计》中诸葛亮的唱腔“老天爷……”一句，行腔从5至最低音4，婉转而感人，低回而深沉。“均做到”三个字上的行腔，吸收借鉴了女声唱腔委婉、深情的行腔风格，充满着包拯对嫂嫂的尊敬和爱戴。

例四：

$\overset{\frown}{3\ 5\ 6} \mid \overset{\frown}{7\cdot\ 7} \mid \overset{\frown}{6\overset{\cdot}{i}\overset{\cdot}{-}\overset{\cdot}{-}5} \mid \overset{\frown}{5\ (\underline{35})} \mid \overset{\frown}{6\ 4} \mid \overset{\frown}{3\overset{\sim}{5}\ 2} \mid \overset{\frown}{1} \mid \overset{\frown}{1\ 5\ 5} \mid \overset{\frown}{2\ 5\ 2\ 1} \mid$ 嫂 嫂 教
$\overset{\frown}{7} \mid \overset{\frown}{6\ 7\ 6\ 5} \mid \overset{\frown}{4\ 0\ 5} \mid \overset{\frown}{6\ 5\ 1} \mid \overset{\frown}{\overset{1}{\tau} 5\ (\overset{\cdot}{6}\overset{\cdot}{i})} \mid \overset{\frown}{5\ 6\ 5} \mid \overset{\frown}{0\ 6\ 5\ 1\ 6\ 1\ 2} \mid$ 训
$\overset{\frown}{\overset{5}{\tau} 3\cdot\ 5} \mid \overset{\frown}{6\ 5\ 6} \mid \overset{\frown}{0\ 1\ 6} \mid \overset{\frown}{2\ 3\ 4} \mid \overset{\frown}{\overset{5}{\tau} 3} \mid - \mid$ 均 做 到，

这段唱腔的另一句，“地下的判官也难逃”中的“逃”字上，先用了一个高音区的拖腔，气势磅礴，大有排山倒海之势，表现了包拯光明磊落、忧国忧民的“铁面赤心”。但唱腔没有简单地结束在这个拉腔上，在低音 \dot{i} 后面又用了个拖腔，这在传统花脸唱腔中是没有的。这个拖腔来源于女声唱腔中的〔大锁板〕，经过加工改造后，并没有“软”的感觉。拖腔几经起伏，既委婉深情，又慷慨激昂。表明包拯对嫂嫂说尽肺腑之言，表尽为民之心。

3、吸收外来音调

为了使唱腔更加丰满，除吸收了本剧种其它行当的唱腔外，《包公赔情》还吸收了一些其它剧种的唱腔音调。“我怎能因私

“废公不理民讼”一句的“不理民讼”四个字，和“你看我断得可公平”一句中的“你看我断得”等几处，就吸收了昆曲的曲调，行腔平稳而柔和；与这段唱腔前半部分列举包勉罪状的激愤的行腔，形成了鲜明的对比，亲切感人，入情入理。

6̣) 7̣ 6̣ 5̣ | 6̣. 5̣ 6̣ 6̣ | 0̣ 3̣ 5̣ | 6̣. 1̣ 5̣ 4̣ | 3̣ - |

我 怎 能 因 私 废 公 不 理 民 讼

散

3̣ 6̣ 4̣ 3̣ | 2̣. 3̣ 1̣ 7̣ | 0̣ 5̣ | 3̣ 5̣ | 6̣ - 5̣ - 4̣ - 3̣ - |

你 看 我 断 得

4、创新腔

包拯的唱腔不但在唱腔旋律方面有所发展，唱腔的节奏也有所创新。比如，当嫂嫂问到“你侧我姣儿可动心？”时，包拯唱道：

1̣) 7̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 5̣ | 0̣ 1̣ 2̣ | 3̣. (2̣ | 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣) |

我 也 是 嫂 嫂 你

2̣ 3̣ 5̣ 5̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 5̣ | 3̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 2̣. 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 0̣ 3̣ 5̣ 6̣ |

一 滴 滴， 一 点 点， 点 点 滴 滴， 心 血 奶 浆 养 成 的

²/₄ 7̣. 6̣ ^{#5} 6̣ | 6̣ - | 6̣ 6̣ ↑ 4̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ ⁷/₄ 6̣ | 5̣ - |

人 (啊)。

上例中“一滴滴，一点点，点点滴滴心血奶浆”的垛子句，是〔二六板〕唱腔节奏上的出新，在传统〔二六板〕唱腔中是没有的。这两处是借鉴了女声唱腔中类似的行腔节奏，加上新的旋

（三）创新板式

（三）创新板式

“王子犯法我不饶”是包拯的一段成套唱腔，其板式安排是：〔尖板〕——〔回龙〕——〔小慢板〕——〔超板二六〕——〔快板〕。其中〔回龙〕这种板式借鉴于京剧，河北梆子是没有的。如果这段唱腔按河北梆子传统的板式连结，从情绪激昂的〔尖板〕直接转入徐缓、深情的〔小慢板〕，会显得过分生硬。由于大胆地采用了〔回龙〕这种新板式，所以，唱腔的情绪转折非常自然，使包拯大公无私、清正廉明的浩然正气，得到了很好的渲染。

这句〔回龙〕唱腔，带有明显地河北梆子的行腔特点，后半部分则吸收了京剧〔回龙〕的唱腔节奏。

这段唱腔中的〔二六板〕在节奏方面也有所创新，其特点是：除起始音外，都在板后起唱，很有特色。这种创新板式行腔紧凑有力，生气勃勃。

通过以上简单的分析,我们认为河北梆子《包公赔情》中包拯的唱腔设计还是比较成功的,丰富了河北梆子花脸唱腔。

附：王子犯法我不饶

$$1 \neq C$$

〔尖板〕サ

$$(3 \quad \underline{5 \quad 6} \mid \underline{7 \quad 2} \quad \underline{6 \quad 5} \mid \overset{\uparrow}{4 \quad 5} \quad \underline{65 \quad 6} \mid \overset{\wedge}{5} -) 3 \quad 3 \quad 6$$

一 言 賽

6 (05 3 5 6) 7 ⁷ 6 ⁶ 5 ⁴ 5 ³ 6 ⁷ 6 - (帽儿头)

过 万 把 钢（啊） 刀，

〔回龙〕

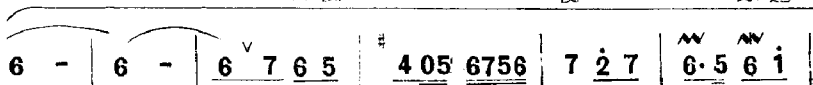
$\frac{2}{4} 5 \mid \overset{6}{5} \overset{5}{5} \mid 1 \ 2 \mid 4 \mid \overset{5}{3} \cdot (2 \mid \underline{1612} \ 3) \mid \underline{0 \ 5 \ 6} \mid \overset{5}{7} \cdot \underline{5} \mid$

胸 中 好 似 烈 火

稍慢

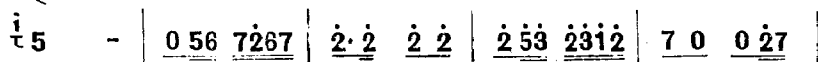
慢

原速



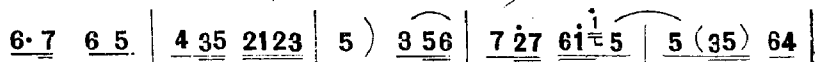
烧。

(555 55

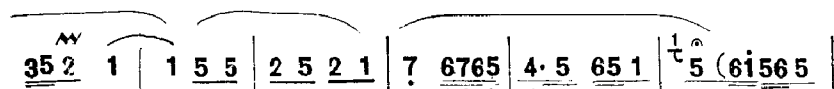


稍慢

〔小慢板〕

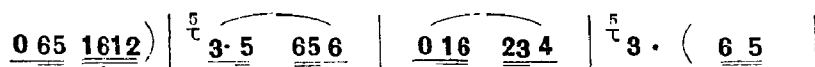


嫂 嫂



教

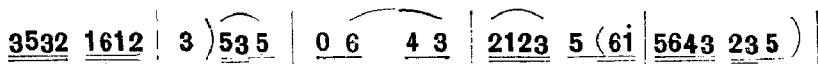
训



均

做

到，

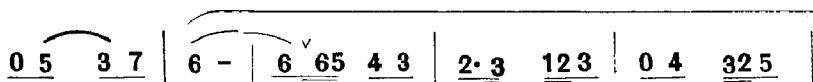


从

未

错

伤

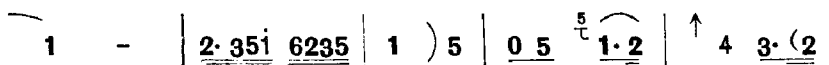


命

一条。

(112 1276

〔超板二六〕



我

跌

面

赤心

1612 3) | 0 6 3 5 | 2·(3 1761 | 2) 6 4 3 | 2123 5 |

把 国 保, 王 子 犯 法

稍 快
0 2 3235 | $\overset{5}{\underset{c}{1}}\cdot(2\cdot$ 3 5 | 2 7 6123 | 1) 3 7 |

我 不 饶。 我 也

6 $\overset{\wedge}{6}\cdot\hat{i}$ | 5 (4 356i | 5) 3 7 | 6 6 | 056 7 |

曾 御 街 之 上 砸 奎

6·(4 3235 | 6) 6 5 | $\overset{i}{\underset{c}{6}}\cdot\overset{5}{\underset{c}{5}}$ 3 | 0 5 6 i | 5·(5 5 5) |

驾, 金 奎 殿 上 打 龙 袍;

7·7 7 7 | \uparrow i 7 7 | $\overset{i}{\underset{c}{6}}\cdot\overset{\wedge}{5}$ 6 5 | 5 6i 5 | 0 5 3 5 |

铡 过 驸 马 陈 士 美, 赵 王 刀 下 赴 阴 曹, 世 上 的

6 $\overset{6}{\underset{c}{3}}$ | 0 \uparrow 4 4 | 3·(2 1612 | 3) 5 5 5 | 5 3 5 |

豪 霸 心 胆 战, 地 下 的 判

6 0 | 5·6 i | i - | i - | 0 7 6 5 | 3643 2123 |

官 也 难 逃。

(555 55)
5356 7 27 | 6 0i 6 5 | 3535 6 i 6 | 5 - | 5i65 356i |

稍 快

5) 7 | 0 6 5 | 6 6 3 | 3(3 5 6) | \uparrow 4 - | 3 - |

k 铜 铡 之 下 无 冤

3. (2 1 2 | 3) i 2 | 3. 5 | $\sharp i$ 2 (3 6 5) |

鬼， (嫂嫂唱) 你 杀 包 勉

稍 快 [快板]

再 快

$\frac{1}{4}$ \hat{i} | i | 5 | 0 7 | 0 7 | 6 | 6 |

为 哪 条? (包) 提 起 包 勉

7 | 6 | 6 | 7 | 6 | 5 | $\overset{5}{\underset{7}{3}}$ |

更 可 恼， 他 与 那 乱

5 | 6 | 6 | 6 | 6 | 6 | $\overset{6}{\underset{7}{3}}$ ^ サ

臣 贼 子 贪 官 污 吏

3 $\overset{\frown}{5\ 6}$ $\overset{\frown}{7\ 7}$ $\overset{\frown}{7\cdot\dot{2}}$ $\overset{\frown}{6\ 5}$ | $\frac{2}{4}$ 3 $\overset{\frown}{5\ 6}$ | $\overset{\wedge}{i\cdot\dot{7}}$ $\overset{\wedge}{6\ i}$ | 5 0 0 |

恶 霸 土 豪 不 差 分 毫。

原载:

《河北戏剧》一九八一年四月号

从河北梆子花脸唱腔改革想起的

邵锡铭

我看过河北省艺校演出的河北梆子剧《包公赔情》，最近又听了河北省河北梆子跃进二团演唱该剧的录音，使我一新耳目。它使过去梆子花脸只有上下两句的贫乏的曲调丰富了，它使过去只能表达单调的情感细腻了，它使过去过高的嘶哑的声音自然了，它使过去仅有五、六度的狭窄的音域宽阔了。音乐设计的同志细心分析了河北梆子唱腔音乐的风格，抓住了它的四、五度跳进音的特点，掌握住原来有棱角，有气魄的基础音调，在保持河北梆子花脸唱腔风格的基础上，使它大大地向前发展了一步。

《包》剧中的花脸唱腔当然不是一下子成功的，而是设计者继过去多年来改革的《马本斋》、《雁翎队》、《龙江颂》、《杜鹃山》等花脸唱腔试验成果的基础上，又一次大胆而又谨慎的试验。经过一段演出实践及电台广播，观众是欢迎的。从而也说明了它的改革是成功的。它有这样的意义：

1、它救了一个行当。由于过去梆子花脸唱腔的音高，曲调贫乏，造成长期以来花脸行当为主角的戏甚少，因此这个行当往往不被重视。《包》剧唱腔的改革与丰富，将使梆子花脸行当象京剧花脸行当那样，在广大观众和演员的心目中重新树立起来。

2、它救了一批剧目。由于花脸行当树立了起来，过去梆子的一些花脸为主的，特别是以唱功为主的剧目，将陆续恢复和挖掘整理出来。《包》剧的音乐设计同志就准备继《包》剧之后，陆续设计《包公误》、《敬德装疯》等剧，进一步丰富它的唱

腔，增加它的板式，使梆子花脸唱腔更趋完善，从而也就进一步丰富了花脸行当的剧目。

3、它救了一批演员。因为改变了过去唱腔音高、曲调贫乏的状况，大部分演员能唱了，从而将增强他们钻研这个行当的兴趣，解放了一批演员。今后戏曲教育部门及团带学员，也可望培养出许多优秀的花脸演员来。

4、它不仅丰富了河北梆子一个剧种，而且对梆子系统诸多剧种的花脸唱腔，也会起到促进作用，供其他剧种借鉴、研究。

《包》剧花脸唱腔改革的尝试，给河北梆子剧种增添了生机。作为我这个从事多年河北梆子音乐工作的人来说，心里有说不出的高兴，同时也使我联想了整个梆子男声唱腔改革的问题。为什么我们喊了将近三十年了，也曾作过多种试验，并且取得了不小的成绩，至今仍然得不到肯定，并且还受到一些责难？这中间除了缺乏有领导地总结经验之外，还有个认识问题。

过去我们一直抓住生腔进行改革试验。对花脸在相当长的时间里未予重视。认为梆子文花脸戏较少，唱腔板式不全，曲调简单，唱腔虽然过去有过超高音，不得不唱炸音，但多年来经过一些演员试验已经移低了四度。遇有本工嗓好的演员就可以完全用真声唱了。即便一般演员仍不免有声嘶力竭现象，也因唱词少，角色亦非重要，也可以马虎从事。因此把花脸唱腔的改革忽视了。

《包》剧的音乐设计同志经过分析研究，采取了迂回战术。利用花脸唱腔板式简单，曲调贫乏，在群众中并无甚大的影响这一薄弱环节，进行了改革试验。他们经过细致的工作，艰苦的努力，终于获用了初步成功。

但生腔和花脸腔，毕竟有很多不同之处：花脸腔在整个梆子唱腔中最为简单，几乎是一张白纸，而且老艺人已经改假声为真声了，它的主要任务是根据梆子唱腔旋律特点来丰富曲调，增加

板式,扩展低声音域。而生腔主要的和首先的任务,则是使音高能适合男演员的自然声域,即以真声为主。然后在真声的基础上再发展和丰富曲调旋律。生腔的这一变化,首先就牵涉到“味儿”的问题。

河北梆子男声唱腔改革的尝试,早在一九五四年就已经开始了,特别是排演现代戏时,音乐工作者曾做过多种试验:概括地说有同调异腔法,如《二堂舍子》、《天仙配》;同腔异调法,如《白毛女》、《渡口》、《龙江颂》;正反调结合法,如《草原小姊妹》(河北戏校演出),以及解决男女对唱、男女接唱等多种试验。这些试验虽不尽成熟完美,但它却是很有意义的,是可贵的,其中有些试验也是成功的。这些试验,多数均被观众接受,有的还很受欢迎。但是也有一些同志说“没味儿了”,“改革是可以的,但不能丢了味儿”等等。这种说法近似合理,但实际上用“梆子味儿”的紧箍咒,把人箍死了。

所谓“味儿”不是一成不变的,河北梆子女演员登上舞台以后,梆子味儿就变得很多,女演员的唱腔变的好听了,可是男演员的唱腔,由于调门急剧增高,变得嘶哑了,不好听了,致使好多能唱的演员不得不唱配角跑龙套,或改唱其它剧种。今天重新把男演员由假声变成真声,它的发音部位、共鸣位置以及气息的运用都要随着变化,“味儿”哪能不变?如果要求改用真声不变假声的“味儿”,那是不可能的。我们过去不敢理直气壮地这样讲,怕担粗暴的罪名,怕的结果,粗暴与保守的帽子还是戴了几顶。今天坦率地说,变声必然变味儿,二者不能两全。怕说是没有用的。但是我们要求尽量多保持一些原来的行腔特点及装饰音唱法,使它在真声区发挥的更自如,变化的更丰富,使梆子“味儿”更自然些,更好听些。

我们强调男演员要以真声为主,这绝不是音乐工作者异想天开,灵机一动的东西,而是积多年来的经验教训证明,要想使梆

子剧种获得繁荣和发展，获得今天新的时代观众的要求，男声唱腔的改革，势在必行，因为今天的观众要求演员能够唱出丰富的感情，不仅能表达高亢激越的情绪，更需要表达细腻，委婉动听的抒情歌声。因为那种以假声为主的演唱方法，实难表达这种感情，更何况它培养演员之难，已经严重影响了这个行当和梆子剧种艺术的发展了。

原载：

《河北戏剧》一九八一年十月号

关于河北梆子小乐队的编配

广 今

传统的河北梆子乐队，以其灵活机动为特点，承担着为大、中、小戏伴奏的任务。最初的河北梆子文场，只有两三件乐器，主要是为演员的演唱托腔保调；后来虽然在人数和乐器种类上都有了增加，但在唱腔的伴奏中也仍然是以齐奏的方式为演员托腔保调，由于人多音量大，所以经常盖过演唱。

随着时代的发展，人们的欣赏习惯有了变化。人们在听唱时已经不再满足那种总是单一旋律，单一色彩的伴奏形式了。尤其是现在电子乐器在歌舞音乐中的广泛运用，更使人们的听觉习惯向着多色彩、多声部方面发展。戏曲乐队如果不在乐器种类和伴奏手法等方面做些相应的丰富发展，那必然会逐渐脱离观众的欣赏要求，成为失掉观众的一个因素。

本文就是想简要地谈谈河北梆子小乐队如何丰富伴奏手法的问题，给搞戏曲乐队工作的同志一些启发，抛砖引玉。

一、编制问题

关于戏曲乐队的编制，应本着因团制宜，因戏制宜的原则，不能追求大而全。条件好的大剧团，人数和乐器种类可多些，一般中小型的剧团可少些；在一个剧团内，伴奏大戏和伴奏小戏或不同风格的戏时所用的乐队也可不同。但是，不管什么样的剧团，总要有一个可以称之为基础的基本乐队规模为好。这个基本乐队应“麻雀虽小五脏俱全”，能胜任多种表现力。

这里提出一个河北梆子小乐队的编制方案供参考：

板胡(1) 笛子(1) 笙(1) 琵琶(1) 二胡(2) 中胡(1) 大提琴(1) 共七种乐器八个人, 如需加用个别特色乐器(唢呐、高胡)可由其中一人兼。这个乐队包括了高中低和吹拉弹类的基本乐器, 也保证了河北梆子特色乐器的主导地位。它既能为唱腔托腔保调, 又能演奏一些经过简单编配的乐曲; 齐奏单旋律时不感到沉重, 演奏多声部时也能出来基本效果。

在这样一个小乐队的基础上, 我们可以做些适应的编配, 以获得一定的多声效果和音色变化, 在烘托气氛、塑造形象等方面发挥更积极的作用。下面结合各类乐器的作用来介绍一些在唱腔伴奏中常用的编配手法。

二、各类乐器的应用

(1) 板胡: 这是河北梆子的主要乐器自然应该以演奏唱腔旋律为主, 但是也可以在适应的地方做些停顿, 让其它类乐器突出一下, 以获得音色、音区的对比, 增加些情趣。

(2) 笛子和笙: 笛子也是河北梆子的特色乐器之一。但它的音色音量突出, 个性很强, 极易盖过其它乐器。又由于它的表情作用不如其它类乐器, 所以如从头至尾不停地吹奏的话, 也容易给人以烦躁之感。可让它在适当的唱句或者唱段停一下, 一则可使演奏员得到休息, 二则可使音色、音量得到一些调剂。笛子也可以在适当的地方吹一些辅助曲调, 如:

例一: 《卧虎令》

(唱)	2	3	<u>2 7</u>	<u>6 1</u>	5	5	<u>3 5</u>	<u>1 6</u>	<u>1 2</u>	
	百						鸟			
(笛)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	

$\dot{5} \quad \dot{3} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \quad \dot{6} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{3} \quad -$
 唱

tr~~~~~

$\dot{3} \quad \dot{5} \quad \dot{6} \quad \dot{1} \quad \dot{6} \quad \dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{3} \quad - \quad - \quad - \quad \dot{3} \quad -$

笛子的进入对唱腔的意境是个补充。

笙是一件传统的和声乐器，它能加强乐队的丰满度。与板胡、笛子齐奏时能减弱板胡、笛子的尖锐感，所以常一起演奏主旋律。

笙也可以在适当地方吹奏和声音型或和声长音，如：

例二：《反杞城》

(唱)	0 $\dot{3}$ $\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{3}$	$\dot{5}$ -	$\dot{5}$ -
	液	澜	
(笙)	0 $\dot{3}$ $\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{3}$	$\dot{5} \cdot \dot{5}$ $\dot{5} \dot{5}$ $\dot{2} \cdot \dot{2}$ $\dot{2} \dot{2}$ $\dot{5} \cdot \dot{5}$ $\dot{5} \dot{5}$	$\dot{5} \dot{5} \dot{5}$ $\dot{5} \dot{5} \dot{5} \dot{5}$ $\dot{2} \dot{2} \dot{2}$ $\dot{2} \dot{2} \dot{2} \dot{2}$ $\dot{5} \dot{5} \dot{5}$ $\dot{5} \dot{5} \dot{5} \dot{5}$

$\dot{5} \dot{6}$ $\dot{6}\dot{5}\dot{3}\dot{5}$ $\dot{2}\dot{3}\dot{1}\dot{2}$ $\dot{3}\dot{2}\dot{5}\dot{3}$	$\dot{2} \cdot \dot{1}$ 7 6	$\dot{5}(\dot{5}\dot{5})$ $\dot{5} \dot{5}$
$\dot{5}$ $\dot{2} \quad 0 \quad 0$ $\dot{5}$	$\dot{1}$ $\dot{5}$ -	$\dot{2} \quad 0$ $0 \quad 6$ $\dot{6}$ $\dot{2}$
		$\dot{5} \dot{5}\dot{5}$ $\dot{5} \dot{5}$ $\dot{2} \dot{2}\dot{2}$ $\dot{2} \dot{2}$

笙的音型加强了音乐的气势。

(3) 琵琶：既可以随唱腔旋律，也可以弹奏陪衬音型、和弦和复调旋律。

例三：《喜日忙》

(唱) $\overset{\frown}{\dot{2}} - - \underset{\cdot}{\dot{3}} \underset{\cdot}{\dot{2}} : : \dot{1} \cdot \dot{2} \dot{3} \dot{5} : :$
穿 丛

(琵琶)
(二胡) $\overset{\frown}{\underline{5676}} \underline{5676} \underline{5676} \underline{5676} : : \underline{5676} \underline{5676} \underline{5676} \underline{5676} : :$

$\overset{\frown}{\dot{2} \dot{3}} \overset{\frown}{\dot{2} \dot{1}} 7 6 \dot{1} : : \dot{2} \cdot (\dot{2} \dot{2} \dot{2} \dot{2} \dot{2} \dot{2})$
林

$\underline{5676} \underline{5676} \underline{5676} \underline{5676} : : \underline{\dot{2}\dot{1}\dot{6}\dot{1}} \underline{\dot{2}\dot{1}\dot{6}\dot{1}} \underline{\dot{2}\dot{1}\dot{6}\dot{1}} \underline{\dot{2}\dot{1}\dot{6}\dot{1}}$

在紧打慢唱的节奏里，用琵琶和二胡奏出一个固定音型来配合人物的急切心情。

例四：《反杞城》

(唱) $\overset{\frown}{\dot{2} \dot{3}} \overset{\frown}{\dot{1} \dot{2}} \mid \underset{\cdot}{\dot{3}} \cdot \underset{\cdot}{\dot{5}} \underset{\cdot}{\dot{3}} \dot{2} \mid \dot{1} \underset{\cdot}{\dot{3}} \underset{\cdot}{\dot{5}} \underset{\cdot}{\dot{2}} \overset{\wedge}{\dot{1}} \underset{\cdot}{\dot{6}} \mid$
面 对 着

(琵琶) $0 \quad 0 \mid 3 \cdot 5 \quad 6 - \mid$

$5 (\underline{\dot{5}\dot{1}\dot{6}\dot{5}}) \underline{\dot{3}\dot{5}\dot{3}\dot{5}} \overset{\frown}{\dot{1}} \mid \overset{\frown}{\dot{1} \dot{7} \dot{6}} \overset{\frown}{5 \cdot \dot{1} \dot{6} \dot{5}} \underset{\cdot}{\dot{3}} \cdot (\dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{3}) \mid$
纸 和 笔

$5 - \underset{\cdot}{1} \cdot \underset{\cdot}{2} \mid \underset{\cdot}{3} \cdot \underset{\cdot}{2} \quad \underline{\dot{3}\dot{5}\dot{2}\dot{2}} \quad \underline{\dot{1}\dot{2}\dot{3}} \mid$

琵琶用轮指演奏的副旋律，衬托了主人公的思索情绪。

(4) 二胡、中胡：属于河北梆子乐队的中音乐器，音色柔和，富于表情。除在低八度与板胡齐奏唱腔外，还经常演奏和声、复调声部。

①演奏平行音程旋律

例五：《李慧娘》

(唱)	<u>0 $\dot{3}$</u>	<u>$\dot{2}$ $\dot{1}$</u>	<u>$\dot{2}$ $\dot{3}$</u>	<u>$\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$</u>	<u>$\dot{1}$ $\dot{5}$ ($\dot{5}$ $\dot{6}$)</u>	<u>$\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$</u>)	
	忍	气	吞		声			
(二胡)	<u>0 $\dot{1}$</u>	<u>7 6</u>	5	<u>6 3</u>	5	<u>5 6</u>	<u>$\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$</u>	

平行音程的运用，形成一种重奏效果，加强了抒情性。

②演奏复调旋律

例六：《反杞城》

(唱)	<u>$\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$</u>	<u>0 $\dot{3}$</u>	<u>$\dot{3}$ $\dot{2}$</u>	<u>$\dot{1}$ $\dot{3}$</u>	<u>$\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$</u>	5	-	
	难 道	说		焚 诗		书		
(二胡)	0	<u>$\dot{1}$ -</u>	<u>$\dot{1}$ $\dot{3}$</u>	<u>$\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$</u>	<u>5 $\dot{1}$</u>	<u>7 6</u>		
(中胡)	0	<u>3 -</u>	<u>3 3</u>	<u>$\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$</u>	<u>7 3</u>	<u>2 1</u>		

<u>$\dot{2}$ $\dot{5}$</u>	<u>$\dot{5}$ $\dot{3}$</u>	<u>$\dot{3}$ $\dot{2}$</u>	<u>$\dot{2}$ $\dot{1}$</u>	<u>2 -</u>	2
甘	做	强	盗		
5 $\frac{3}{4}$	-	6 $\frac{3}{4}$		6 5	4 3
2 $\frac{3}{4}$	-	3 $\frac{3}{4}$		3 5	4 3

复调织体的运用表现了心潮起伏的形象。

③演奏和声长音

例七：《反杞城》

$\overset{7}{\underset{\sim}{6}}$	-	7	$\overset{\cdot}{2}$	$\overset{\sim}{6}$	-	5	5	-
$(\# \overset{6}{4})$	-	-	-	-	-	$(\overset{7}{5})$	-	-
2	-	-	-	-	-	2	-	-
6	-	-	-	-	-	5	-	-

(唱) $\dot{2} \cdot$ $\dot{3}$ | $\underline{6 \cdot i}$ $\underline{6 i}$ | $\underline{\dot{2} 3 5}$ $\underline{\dot{2} 7 6}$ | $\dot{i} 5$ ($\underline{5 6}$) |

舞 飞 花

(二胡) $6 \cdot 5 \%$ $4 \cdot 3 \%$ | $6 \cdot 5 \%$ $4 \cdot 3 \%$ | 6% - | $5 \cdot$ $\underline{5 6}$

很重要，它能加强乐队的共鸣，使整个乐队更加厚实。

常用的几种手法有：

①拨奏旋律骨干音

例九：

(主 旋)	{	(0 <u>1̣</u> <u>3 5</u> <u>6 1̣</u> <u>5 5 6</u> <u>1̣ 7</u> <u>6 5</u> <u>3 2 3</u> 5)
(大提琴)		0 0 3 0 5 0 6 3 5

拨 奏

②和声拨奏基础低音

例十：《卧虎令》

(唱)	{	<u>5̣3̣ 5̣</u> <u>0 5̣ 3̣ 2̣</u> <u>1̣ 2̣3̣ 2̣7 6̣1̣</u> <u>5̣(3̣5̣ 6̣1̣ 5̣)</u> <u>5̣ 5̣4̣3̣</u>
		沃 野 子 里 春 风
(大提琴)	{	0 5̣ - 1̣ - 1̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 0

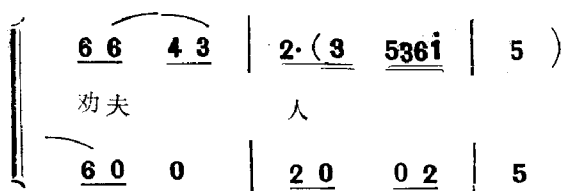
低音在功能进行的基础上，也要尽量使它富有旋律性，与主旋律形成对比。

③复调性的低音

例十一：《反杞城》

(唱)	{	<u>3̣. 5̣</u> <u>6̣5̣ 1̣</u> <u>0 3̣</u> <u>2̣3̣5̣6̣</u> <u>2̣</u> 7̣. 7̣. <u>7̣</u>
		暂 解 心 焦
(大提琴)	{	5̣ 0 1̣ 0 <u>0 7̣ 2̣ 3̣</u> <u>5̣ 3̣</u> <u>2̣ 7̣</u>

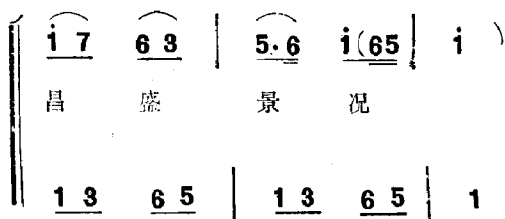
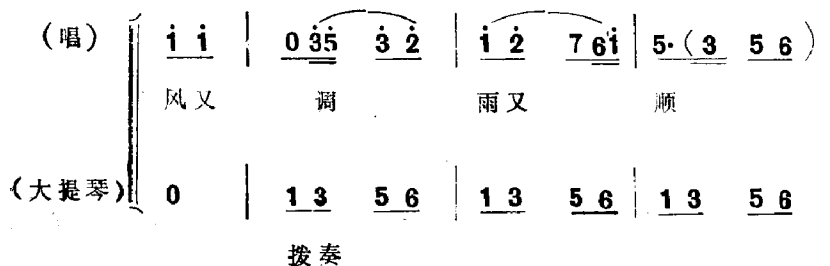
拨 奏 拉 奏



在唱腔长音处，大提琴的旋律增加了音乐的起伏性和连贯性，表现内心的波动。

④音型化的低音

例十二：《卧虎令》



活跃的音型增加了唱腔的欢欣情绪。

四、外来乐器的运用

在一些剧团中，往往有一些西洋乐器，如小提琴、长笛、黑管等。这些乐器如果运用得当，会收到锦上添花之效，反之则可能成为画蛇添足。

在河北梆子小乐队中加用西洋乐器时，应该考虑如何发挥它们的性能，突出它们的特殊音色，要力求用得恰当。一般地讲，只有一把小提琴的话，在适当的时候配合拉拉旋律即可，如有两

把以上的小提琴，最好做些织体化伴奏音型的处理，否则可能影响民族弦乐器的音色。西洋木管乐器个性很强，在民乐队中一出现就很突出，所以除了过门外最好不跟唱腔，但在长音处演奏连结性的填空乐句或形象性的乐句（如鸟叫、风声等）却是很有效果的。

例十三：《反杞城》

(唱)	0 7	6 5	6	6	6	-	6 3	2 3 5
	管	叫	那	猛	禽			
(长笛) (黑管)	0	0	0	0	3 2 3 5	6 5 6 7	1	2
丧	3. 2	1 7	6 (6 6	6 6	6 6	6 6	0 1 3 2 3 5	6 0 0
	3 0	0	6 7 1 2	3 2 3 5	6	-	6 3 2 1 7	6 0 0

tr~~~~~

以上仅就基本规模的河北梆子小乐队在伴奏唱腔时如何编配的问题谈了一些初步意见，幕间音乐的演奏如何编配虽未涉及，但上述手法可资参考。

乐队的编配方法多种多样，同一段唱腔可以做数种处理，同一类板式也可以根据感情变化选用不同的织体类型。由于各地剧团条件不同，乐队规模不同，所以在编配工作方面要求也不能一样。人数较多，乐器种类较全的乐队编配工作可以细致一些，人数少的乐队编配工作可以简单一些，在城市剧场演出时编配的可以稍复杂些，在农村广场演出时，为保证旋律突出，除低音外，其它乐器可以齐奏为主。总之，乐队的编配工作不能脱离因地制宜，因团制宜，因戏制宜的原则。

原载：

《戏剧通讯》一九八二年一月号

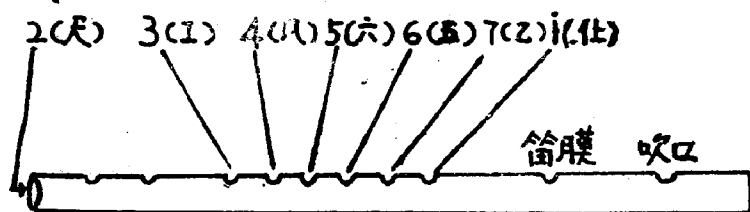
关于“梆笛”和它的超高音

徐振东

“梆笛”是一种没有“半音”间隔、音孔等距的小竹笛。它悠扬、明快的音调，给河北梆子音乐的风格特点增添着光彩，特别是“超高音”的运用，（超高音即“泛音”）更是动人心弦，“未见其戏，先闻笛声”成为了观看“梆子戏”绘声绘色的招牌，这个招牌确实是梆笛、特别是“超高音”的功效。可见，梆笛在河北梆子伴奏音乐中的地位如何重要了。

由于“河北梆子”唱腔和伴奏音乐的曲调调式的基础为“六字调”（即G或5调式），梆笛的定调也就依附在这个调式上，它的基础音在“吹口”下方的第四眼“5”（六）上，从这个基础音依次向上数为“6”（五）、“7”（乙）、“i”（上）；依次向下数为“4”（凡）、“3”（工），六孔全闭为“2”（尺）。

如下图：



近年来，随着男演员声腔的改革，“梆笛”的音位也随之起了变化，其中常用的一种是在原音位和指位的基础上进行移位，

这种移位较原调低了五个音，原来的“1”（上）的位置变成了“4”（凡），后种也就是移位后的“1”（上）下移了四度，正是原调吹法的“5”（六）字上，其他各音类推，这样，后种吹法的“G”或“六字”便形成了。

吹奏中，“梆笛”发音的准确要靠吹奏的力度和用气多寡来平衡，特别在吹奏“半音”的时候，除用气适度外，还常用指法中的“半开眼”做为音率的辅助手段。这是由于“梆笛”音孔平摆等距所造成。因此，吹奏“梆笛”要讲究用气与换气，换气找好“气口”，吹奏出来的曲调才能流畅，用气的时候要掌握住气深不散，气长不萎，吹奏低音用气要缓；吹奏中音用气要稳；吹奏高音则需将所积蓄之气用以“丹田”之力急速倾出。这样，吹奏起来才不致曲中中断，打结，才能达到圆满的演奏效果。

“梆笛”的指法制动着曲调的高低，笛孔在手指的开、闭、打的动作中发出高低不同的音响，所谓“开”，是指按执笛孔的手指完全离开音孔，其声豁然开朗，“闭”，手指按在笛孔上使之完全关闭，这种闲孔颇有悠闷之感，闲孔的另一个作用是其他音乐的开音创造条件，如“3”（工）或“6”（五）为开放的第六孔，其上方的五个笛孔则须闭得严紧，这个开放的音才能准确无误。“梆笛”的另一种指法“打”，就是手指持续不断地在开放音以外的另一音孔上进行开、闭动作，取得“颤音”效果，增强乐曲的肃穆与跳跃性，使所奏乐曲别有风趣。

那么，怎样才能正确地吐出“超高”之音呢？这就是除运用吹奏高音的用气之法外，还须依发音规律，在所奏“超高音”孔以外运用“打音”，使所吹来的气流依指定的规律在笛筒内迴旋，发出正确美妙的“泛音”，这就是“梆笛”的“超高音”。下面将每个“超高音”的开、闭、打的指法归纳如下：

音 名		开、闭、打音的指法	
C调 上字调	G调 六字调	C调 (上字调)	G调 (六字调)
1	1	开 1、3、打 5、	开 1、7、打 1、
2	2	音孔全闭，打 5 或 3、	开 2、6、打 1、
3	3	开 3、打 5、	开 3、打 3
4	4	开 4、3、打 5、	开 4、6、打 1、
5	5	开 5、4、打 1、	音孔全闭、打 1 或 6、
6	6	开 6、3、打 5、	开 6、打 1
7	7	开 7、打 7、	开 7、6、打 1

以上两种指法系常用“超高音”吹奏法，错误之处希研究。

1985年1月31日于迁西

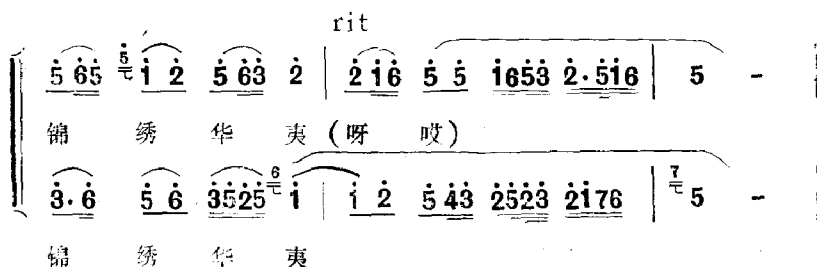
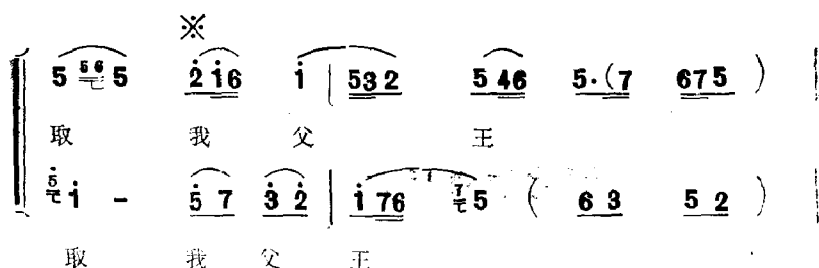
河北戏曲与方言字声

徐 佩

明人王骥德在他所著的《曲律》中说：“古四方之音不同，而为声亦异，于是有秦声、有赵曲、有燕歌、有吴歊、有越唱、有楚调、有蜀音、有蔡讴”。由于唱者所用的方言不同，才产生了各种具有地方特色的古代歌曲。这种情况，我们在地方剧种源流的演变中，也可以看到。比如：源出于江西省的“弋阳腔”，传到四川与当地的方言结合后，演变为“四川高腔”，传到湖南，演变为“湖南高腔”，甚而“弋阳歌”（即弋阳腔）演变为北方各地的“秧歌”，山西省的“上党梆子”传到河北省后变成了“西调”……。“河北梆子”与“晋剧”（山西中路梆子）都出自山西同州（今陕西大荔县），它们的唱腔结构大致相同，但所用的地方言不同，因而情调各异。现举《打金枝》唱腔为例：

谱例一

河北梆子 〔大安板〕	$\overset{6}{\text{1}} -) \quad \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{6}$
	他 要 夺
晋 剧 〔四股眼〕	$\text{1} \text{1} \text{1} \text{76}) \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \mid \overset{\cdot}{3} - \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2}$
	他 要 夺

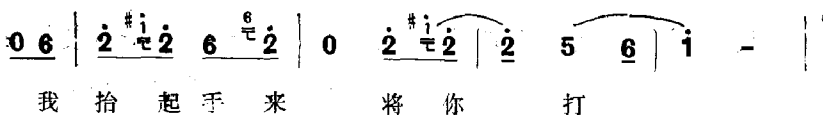


上面谱例可以说明，两剧种唱腔的共同点是骨架音一致，不同点是被各自方言所左右的唱腔旋律，并且从河北梆子唱腔中，仍可以发现山西语声的蛛丝马迹（见谱例一※）。

戏曲与曲艺，都有“字正腔圆”的要求。昆曲大师水磨腔的创造者之一，明嘉靖人魏良辅，对“字正”要求的很严格，并且在他著的《曲律》中说：“五音以四声为主，四声不得其宜，则五音废矣。平上去入，逐一考究，务得中正，如或苟且舛误，声调自乖，虽具绕梁，终不足取。其或上声扭做平声，去声混作入声，交付不明，皆做腔卖弄之故，知者辨之”。这里所说的“上声扭做平声，去声混作入声”，通常称作“倒字”。因各地方剧曲种所用的方言不同，故而所谓的“字正”，也有其各自的标准。凡是与其方言字声要求不符的连续的倒字，尽管仍是原剧种的唱腔旋律，也会丧失其地方特征，从而要走味。例如：

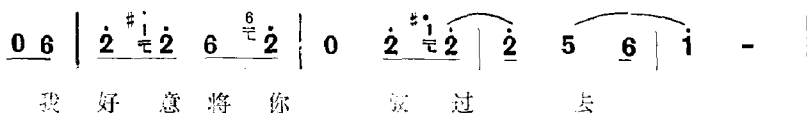
谱例二

1=D



一听便知这是评剧，假设一个音符也不改，仍用原谱去结合另外的唱词。“我好意将你放过去”：

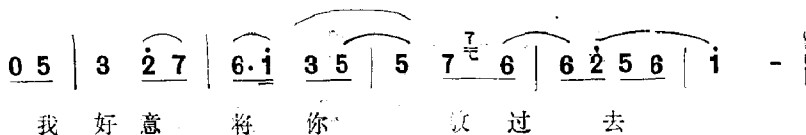
谱例三



因为是一连串的“倒字”，结果什么剧种都不象了。

唱字的声母和韵母，是没有方向性的，因此它与旋律无关；唱字的四声（加“入”声共为五声），则是有方向性的，因此它与旋律密切相关。保持“字正”的一般做法，是让唱腔旋律的局部起伏，基本上随字声方向的变化而变化。如果按照评剧所用的唱字四声去处理，情况便会有所改善，至少它还象评剧：

谱例四



类似“谱例三”的做法，叫做以腔套字；类似“谱例四”的做法，叫做以字带腔。语言学家用一定的符号来表明字声，为我们创造了有利条件。我们可以借助它，去分析对照前人创造的唱腔曲谱，从中学他们达到“字正腔圆”的技巧。此外，在我们谱写唱腔时，还可利用它作为“以字带腔”和避免“倒字”的参考。

二

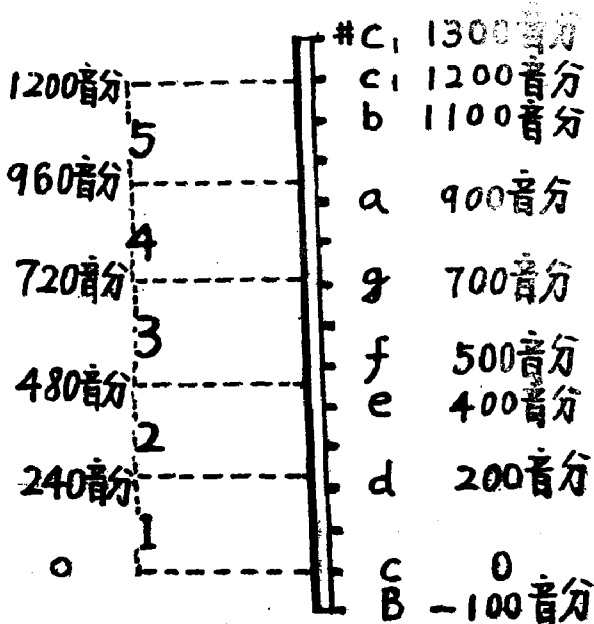
语言学家已证明，我国语言的整个音域大约是一个八度稍多些，并将这个八度音域等分为五级，然后把各地的方言声调相当准确地计算出来。为了清楚起见，现从音乐角度出发，以包括语言全部音域的纵线为尺度，以十二平均律每半音为 100 音分，以小字组 c 为 0 音分点来说明语言学的五级音域。

图

甲

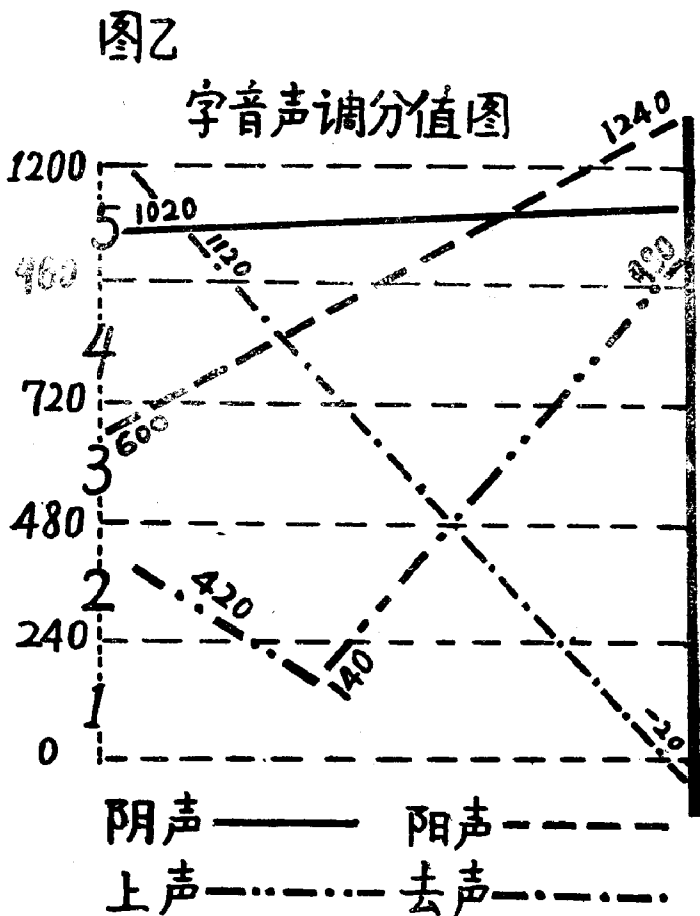
语言五级音域

十二平均律



从图甲可以看出，语言学五级音域中的任何一个音域都是240音分（两个半音多一点）。我们日常说话的每一个单字，其始终都是有音位高度变化的，这就是“字声调”。字声调的音位高度的值叫“字声调值”。字声调的起伏动向叫“字声调型”。

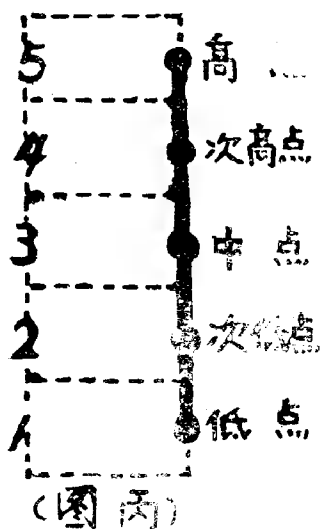
语言学家白涤洲，曾对北京话的字声调做过较精确的测断，结果如图乙：



把字声调从始到终的音位高度值变化用阿拉伯数字表示出来，这便是字声调的文字符号。如普通话（与北京话四声相同）

的阴声“基”，音位变化始终都在第五级音域内，便记作“55”；阳声“极”，音位由三级音域起，到五级音域稍高止，便记作“3 5”；上声“几”，音位由二级音域起，降至一级音域又升至四级音域稍高止，便记作2 1 4；去声“技”音位由五级音域起，降至一级音域稍低，便记作“51”。

把字声调由始到终起伏线画出，这便是字声调的图式符号。语言学家在代表语言音域的那条纵线上画五个等分点，每个点都画在音域的正中来代表该级音域。如图丙：



以1点代表低；2点代表次低；3点代表中；4点代表次高；5点代表高，再将字声调的起伏线画在纵线左方。

语言学的五级音域，并不代表绝对音高，因为不仅男女不同，而且同一人说话，也会因情绪激动或窃窃私语而使声调全盘抬高或降低，所以它只是字声调本身相对音位高度值变化的标记。

我省各地区方言，不仅调型不同，而且即使调型类似，调值也各不同，是相当复杂的，这是我省能够产生多样剧曲种的语言基础。

现根据《河北方言概论》，将我省的主要地方剧曲种及其分
流所用方言的地区，语声类型，字声调值调型，列表如下：

市 县 名	阴 声	阳 声	上 声	去 声	入 声	使用本方言的剧曲 语 种
北 京	(55) 1	(35) 1	(214) ✓	(51) \		评剧、京剧 大鼓、河北 梆子、单弦 西河大鼓、 京剧
望 都	(45) 1	(22) 1	(214) ✓	(51) \		新 颖 调
清 苑	(45) 1	(22) 1	(213) ✓	(52) \		哈 哈 腔
高 阳	(33) 1	(53) \	(24) 1	(31) ✓		老 调、丝弦 (北路)
涿 县	(55) 1	(35) 1	(214) ✓	(51) \		横 歧 调
新 城	(44) 1	(45) 1	(312) \	(21) ✓		上 泗 调、下 泗 调
定 县	(32) 1	(35) 1	(214) ✓	(51) \		大 秧 歌
石 家 庄	(23) 1	(53) \	(55) 1	(31) ✓		丝弦(中路) 老调(南路)
隆 尧	(34) 1	(31) ✓	(53) \	(21) ✓		秧 歌
邢 台	(55) 1	(53) \	(54) 1	(21) ✓		丝弦(南路) 四股弦
武 安	(42) \	(31) ✓	(55) 1	(35) 1	(43) \	平 调、落 子
永 年	(43) \	(41) ✓	(44) 1	(212) ✓	(32) \	西 调
威 县	(35) 1	(42) \	(55) 1	(31) \		河 北 乱 弹
乐 亭	(33) 1	(212) ✓	(213) \	(34) 1		皮影调、唐 剧、乐亭大 鼓
张 北	(42) \	(42) \	(55) 1	(213) \	(32) \	二 人 台
蔚 县	(54) 1	(42) \	(55) 1	(13) 1		秧 歌

旋律是由不同高度的音先后连接构成的。词曲结合时，唱字必须受本剧种唱腔旋律的音调、终止式与结音、常用音型等的制约；旋律受唱字调型与调值的影响。（见谱例一：两剧种的最高音都是“6”，结音都是（“5”））。

唱字与旋律的结合，可分为字声表明与字声连接两方面：

（一）字声的表明：

字声调型是由此一音高滑进到另一音高体现出来的；旋律进行是由此一音高级进或跳进到另一音高体现出来的。戏曲唱腔中，尽管旋律也有模拟字声的滑进，但比起其它进行方式来，毕竟少用（见谱例五⊙、谱例七□）。

谱例五

皮影戏《天河配》

阴 阳 上 去（乐亭）

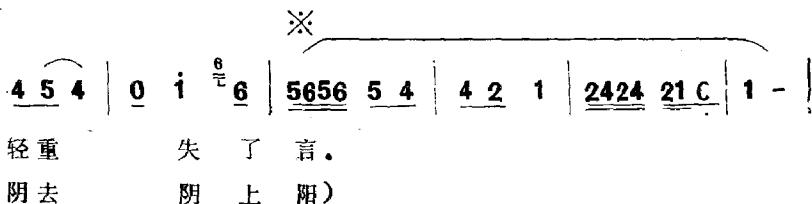
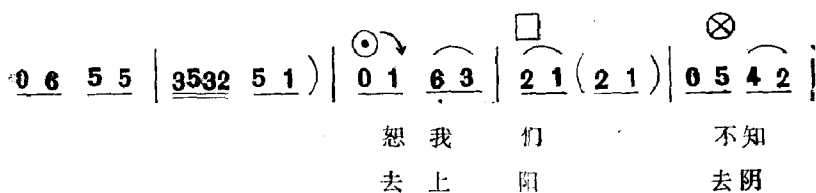
（33）（212）（213）（54）

（花调）

白：看 你！ 又 在
(去 去

想你 牵 牛 星，
上上 阴 阴 阳

上上 阴 阴 阳



唱字与旋律结合的过程,便是由滑进变级进或跳进的过程。只要有两个不同高度的音,就可表明字声,然后旋律即可不受字声影响。

我省戏曲所用的字声调型,共分以下四种,它们各有其所要求的旋律进行方向:

(1) 平调型:有(55)、(33)、(22)等;要求乐音平稳,但也可以自由进行(见谱例中标明⊙处)。

(2) 升调型:有(35)、(45)、(34)、(23)、(24)、(13)等,要求旋律上行(见谱例中标明※处)。

(3) 降调型:有(51)、(52)、(53)、(54)、(43)、(42)、(41)、(32)、(31)等,要求旋律下行(见谱例中标明处□)。

(4) 降升调型:有(214)、(213)、(212)等,要求旋律先下行然后上行,(见谱例中标明△处)。

上述对旋律要求只是基本的。象(214)、(213)等降升调型字,因降的幅度小而升的幅度大,往往按升调型字使旋律上行(见谱例△);象(54)、(45)等升降幅度小的字声,往往也

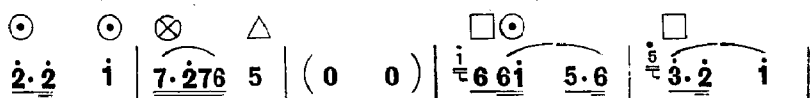
作平稳进行 (见谱例㉔)

谱例六

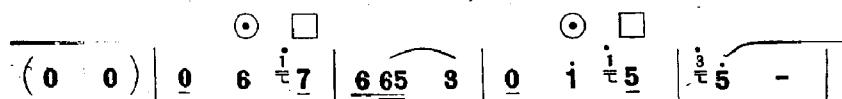
丝弦戏《收岑朋》

1 = G $\frac{2}{4}$

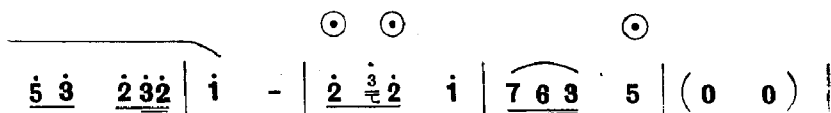
阴 阳 上 去 (石家庄)
(23) (53) (55) (31)



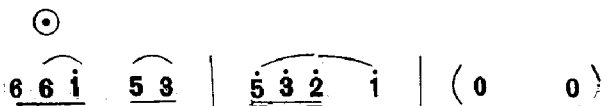
表一 表三 纲 论五 常。
(上 上 阴 阳 去上 阳)



你 与 吴 汉 保 王 葬,
上 阳 阳去 上 阳 上



我 保 定 刘 主
上 上 去 阳 上



坐起 南 阳。
去上 阳 阳)

在方言声调中，存在着声变现象。如北京语的“一、七、八”都是阴声，调值为（55），但只有作为数的念法才如此。往往“一”和另一阴声、阳声、以及上声各字相连时，便要念做去声（51）；如“一车”念“意车”、“一行”念“意行”、“一碗”念“意碗”。当“一”和去声字相连时，便要念做“夷”（35）；如“一件”念做“夷件”。“七、八”与去声字相连，便念做阳声“旗、拔”；如“七件”念“旗件”，“八件”念“拔件”。“不”本是去声，调值为（51），但当它与另一去声相连时，便念作阳声“醮”（35），如“不看”念“醮看”。两个上声相连时，往往把前一个上声变为阳声；如“好酒”念“豪酒”、“你买”念“尼买”……这里必须说明，现在经过普通话严格训练的许多年轻人，念“一、七、八”时，不发生上述声变。戏曲在词曲结合时，往往从口语出发，按照各自方言的声变规律处理。

谱例七

评剧《花为媒》

$$1 = G \frac{2}{4}$$

阴 阳 上 去 (北京)
(55) (34) (214) (51)

<u>5 3 2</u>	<u>1 2</u>	3	<u>0 3 2</u>	<u>3 6 1</u>	<u>2 3 1 2</u>	3
内 套 着	小 衬	衫	她 的	袖 口	有 点	瘦
(去 去	上 去	阴	阴	去 上	上 上	去)

谱例八△是石家庄方言声变在丝弦唱腔中的表现：

谱例八

丝弦戏《小二姐做梦》

1=A

阴 阳 上 去 (石家庄)
(23) (44) (55) (31)

新女 婿 吃 了 两 口 菜
(阴上去 阴上 上上去)
(变阳)

本来石家庄方言的“两口”都是上声(55)，由于两个上声相连而引起的声变，使前一个上声为阳声念“良”(53)，于是便念作“良口”。

(二) 唱字的连接：

唱字连接时，字声调值和调向都起一定的作用。前字上的终点乐音高度，必然要和后字上的始点乐音高度形成高低对比。连接的一般原则是：

①前字声终点调值低而后字声始点调值高时，要求后字上的乐音高于或至少不低于前字的最后一个乐音。

②前字声终点调值高而后字始点调值低时，要求后字上的乐音低于或至少不高于前字的最后一个乐音。

③前字声终点调值与后字声始点调值同高时，后字上的乐音或与前字最后乐音同高，或者随便。

谱例九

哈哈腔《孙继皋卖水》

阴 阳 上 去 (清苑)
(45) (22) (213) (52)

□	◎	※	△	□
0̣ ³ 6̣ ¹	0̣ 3̣ 6̣	ī ī (5̣6̣ ī	ī) 2̣ 5̣ 5̣ 3̣	2̣·6̣ ī
莫	看 哪	此 人	穿 的	破
(去	去	上 阳	阴	变 阴 去

△ ◎ ↘	⊗	□	※	◎
6̣ 2̣ ī ī (5̣ ī·2̣ ī) 6̣ ī 0̣ ī ī 1̣ 5̣ 6̣ (6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣) 6̣ ī 0̣ 2̣ 5̣ ī·				
小 模 样 (儿)	长 了 一 个	雪 花 (儿)	白	
上 阳 去	上 上 阴 去	上 阴	阳)	

上例的“莫”字(52)的终点调值为“二”，终点乐音为“ī”；“看”字(52)的始点调值为“五”，它高于“二”，结合乐音为“3̣”，它高于“ī”，于是符合了字声连接的一般原则①。

“此”字(213)的终点调值为“三”，终点乐音为“ī”；“人”字(22)的始点调值为“二”，它低于“三”，结合乐音“ī”，它高不于前字的终点乐音“ī”，于是符合了字声连接的一般原则②。

“一”字(45)的终点调值为“五”，终点乐音为“ī”；“个”字(52)的始点调值为“五”，它与前字的终点调值“五”同高，结合乐音亦为“ī”，于是符合了字声连接的一般原则③。

这段传统唱腔，旋律的乐音连接基本上符合清苑方言的字声连接，特别是“小模样(儿)”的“模”字上的乐音低于“小”字的终点乐音；“雪花(儿)白”那种完全符合字声调值与字声调型的下句终止式。再加上“样(儿)”、“花(儿)”等“儿”韵的拼合唱法，使它那哈哈腔的地方特色非常鲜明。

快速的板式往往一个唱字对一个乐音，甚至中等速度的板式也有这种情况，如果处理的好，可使一个字也不“倒”。谱例十是个相当好的例子：

谱例十

评剧《刘巧儿》

阴 阳 上 去 (北京)
(55) (25) (214) (51)

我 的 爹 在 区 上 已 经 把 亲 退 呀 这 一 回
 (上 阴 去 阴 去 上 阴 上 阴 去 去 阴 阳
 (变 去)

我 可 要 自 己 找 婆 家 呀
 上 上 去 去 上 上 阴
 (变 阴) (变 阴)

当词曲结合一字对一音时，必须把字声的调值与调型两方面都考虑在内。字的始点调值，正是字的声头，所以具有代表性，因此应以它为准，来决定乐音的高低。现分述如下：

①唱字本身调值调型与其相适应的乐音高度关系：

A、高平字（如（55）、（44））具有稳定性的高调值，应结合以较高的音。

B、低平字（如（11）、（22））具有稳定性的低调值，应

给以较低的音。

C、降升调型字(我省所有的如(212)、(213)、(214))其始点调值都低,支点在下面,所以一般应结合以较低的音。

D、衬字、虚字、以及发轻声的叠字,因多不在节奏的重要地位出现,所以应结合低于前字的乐音,但也可随旋律动势而处理。

②结合唱字调值调型的乐音连结:

A、结合异调值同调型或异调值异调型字的乐音连接原则:

a、要以前字的终点调值与后字的始点调值为准,来决定前后两乐音的高低。

b、前字的终点调值与后字的始点调值同高时,拿前字的始点调值相比,谁的调值高谁的乐音就高。

B、结合同调值同调型字的乐音连结:

这种连接可不受调值与调型的限制,两乐音可同高,也可有高低,先后不拘。

对于戏曲或曲艺唱腔来说,装饰音相当重要,去掉它会使唱腔黯然失色,因此应引起我们足够的重视。

①倚音:倚音进入本音的过程,有类似滑进的效果,所以在表明字声方面具有独特的功能;其中,前上倚音或后下倚音被用来结合降调型字(见谱例六、九中标明□处)。前下倚音或后上倚音被用来结合升调型字(见谱例八、九、六中标明△处)。

②波音:在词曲结合中,常用在停滞的长音上以装饰平调型字。此外,顺波音还可用来结合升调型字,逆波音还可用来结合降调型字。

歌曲创作,只要在字声上不大“倒”,便可被允许,因此可以说它是宽式的;对于戏曲,字声上最好不“倒”,更不允许与所用方言字声连续“倒”,因此它是严式的。这就是不用字幕,大家也能听清唱词的原因之一。在某种规定的乐曲格局内,以字

带腔可以启发动听的唱腔旋律创造；动听的旋律又可以提高方言艺术美的价值。

某些剧种，除使用既定的方言外，还由于本身历史发展的特殊原因，也存在着使用另一地区的方言的情况。如何梆子来源于山陕梆子，因此越老的唱腔山陕语声成份越多，西河大鼓来源于石家庄一带，方言的阳平声（53），并配以附带上倚音的旋律音，作为唱腔的下句结音；京剧与湖北汉剧有源流关系，她的唱腔除使用北京语声外，还使用湖北语声，因此是一个使用双重地方语声的剧种；评剧早年的唱腔使用唐山一带语声，经白玉霜带头实践后，才改用北京语声，但从整个评剧唱腔中，仍然发现唐山声，甚至一些小的地方剧种，由于没有一定的规范，唱腔所用语声，常常随艺人的口音而变，因此，要避免脱离旋律进行动势而孤立地追求字声，只有在对剧种具有一定程度了解的情况下，才能解决好“字正”与“腔圆”的关系。

注：谱例十中，唱词“的、家、呀”三字，因无声调，故不注声调符号，此类字可不受字声调值，调型的限制，而随旋律动势任意处理。

原载：

《戏剧通讯》一九八〇年第二期

丝弦老调的唱法中 所涉及的音韵问题

杨荫浏

1950年5月，河北省文联召开了关于丝弦、老调和评戏唱法的座谈会。会上请冀中有名的民间老艺人周福才先生作了关于丝弦与老调唱法的报告；请保定评戏艺人新艳琴、王月楼、陈连生三位先生作了关于评戏唱法的报告。关于这三种民间歌曲总的唱法问题，已由汤雪耕同志作了初步总结，写了一篇《丝弦、老调和评戏唱法的初步研究》登在《人民音乐》一卷四期上。本文更将那次座谈会中所涉及的音韵问题，作一初步总结，作为大家研究民间唱法在这一方面的参考。

关于音韵方面，在丝弦与老调的唱法中所得材料，可以给我们学习的，远比评戏的唱法为多。

一、丝弦与老调的唱法中所涉及的音韵问题。

周福才先生，是河北省安新县人，年纪已七十五岁；他在冀中是丝弦与老调的权威；他从十二岁起，至七十五岁，已经过了足足六十四年的演唱生活；丝弦与老调中经过了修改创作，而风行出去不少。他在冀中曾教过几十位弟子。他的实际经验非常丰富；这些经验，使他把握住了关于字的音韵方面的一切。从谈话中间，从我们所提出请他发言的例子中间，我们觉得他对于构成音韵的诸因素，都有着统一而明准的直觉。虽然他不知道音韵学中所常用的名词，他没有引证音韵学者所习讲的理论，但他对于每个字音韵的确切的把握，和合乎原则的实际的运用，却可

说已达到了惊人的地步。

音韵三因素：

为了便于说明周福生先生所给予我们的关于音韵的知识，我们不得不应用几个音韵学中所常用的名词，并将它们的意义预先说明一下。

中国字的音韵，一般说来，是由声、韵与调三个因素所构成：

(1) 声母——声是声母，声母亦名子音 (consonant) 它是表示发音部位 (口舌上下受阻的部位) 与发音方法 (声气流出的态势) 的一种符号，如注音字母中的ㄅ (b)、ㄆ (p) 等二十四个都是声母。

(韵母)——韵是韵母，亦名母音 (vowel)；它是表示字音发出以后持续或变化的方向的一种符号，在注音字母中，如 | (i)、ㄚ (a)、ㄞ (ai) ㄢ (an) 等十六个都是韵母。

其中 | (i)、ㄨ (wu)、ㄩ (yu) 三个单韵母，亦称介母，因为它们在很多时候，是与别的单韵母、复韵母，或声随韵母拚合成结合韵母的。

(3) 声调——调是声调，亦简称为调，即四声；它可以说是字音高低的一种音乐因素；一般以北京语为标准，读起来：——

“高平”的是阴平 (在字典中用“—”为调号，或大都不用调号)；

“高升”的是阳平音 (在字典中用“/”为调号)；

“低降全升”的是上声 (在字典中用“v”为调号)。

“高起全降”的是去声 (在字典中用“\”为调号)。

若从字典中举两个实例来说明上述三个因素的关系，则：

如“汉”字的注音为“ㄏㄢˋ (han)”，其中“ㄏ (h)”

为声母，“马（an）”为韵母，韵母上面的“\”为表示高起全降的去声字的调号。

又如“见”字的注音字母为“ㄐㄧㄢˋ（jian）”，其中“ㄐ（j）”为声母，“ㄧㄢˋ（ian）”为一个结合韵母，这结合韵母是由介母“ㄧ（i）”与声随韵母“马（an）”拼合而成，尖“马”上面的“\”为去声的调号。

在说明了声韵三因素之后，让我们先对周福才先生的“咬字”问题作一初步介绍。周先生所谓“咬字”，正是兼顾了音韵的声、韵与调三个因素的。

丝弦与老调唱法中的音韵三因素：

（一）声母——这里面包含声母在口腔中发音部位的问题，和尖团音的区别问题。

（1）声母在口腔中的发音部位问题：

周先生说：“音要分清唇、舌、牙、齿、喉，”这是指声母在口腔中的发音部位而言。他对声音的发音部位的准确把握，非常重视；从我们每次问他许多字的发音时，他回答的直截和绝对准确，可见他对于声母有百分之百的把握。从下面他答我们的几个字的区别，可以明白他所说的“唇、舌、牙、齿、喉”究竟包含什么意义。换言之，从他的回答，我们可以了解，他所指的，便是声母在口腔中的发音部位。例如、

他说：

“‘风’是唇音”，“‘论’是舌音”“‘也’是牙音”。

（2）尖团音的区别问题：

周先生对于尖团音的重视，大体上是与京剧艺人相同。他所谓尖音，是指含有ㄗ（z）ㄘ（c）ㄌ（s），三个声母中任一声母的字而言；例如“赞（ㄗㄢˋ，zan）”、“参（ㄘㄢˋ，can）”“三（ㄌㄢˋ，san）”等，都是原来尖音的字，除去尖字音以外，都是团音的字。

但周先生唱时所用的尖音，却比他言谈时所用的为多，也比北京语为多；很多在他方言中和在北京语中原来是团音的字，他都额外地、有意地把它改唱成尖音的字，从他的谈话中，我们发现：（1）他确然是意识到他所唱的尖音字是与他的方言有着尖团上的差异的；（2）他确实以为在唱时，在尖团上必须有异于语言，必须将好多原来是团音的字，改唱成尖音，他说：“这样唱才好听，不这样唱是不好听的。”在将原来是团音的字改唱成尖音这点上，他的看法和他的实践，大体上又与京剧艺人传统的情形相同。

原来是团音的字，给他改唱成尖音的几个实例：

原来的团音字，	改唱成的尖音
心 (ㄒㄩ, xin)	(ㄒㄩ, sin)
相 (ㄒㄩ, xiang)	(ㄒㄩ, siang)
将 (ㄑㄩ, jiang)	(ㄑㄩ, ziang)
秋 (< ㄑㄩ, qiu)	(ㄑㄩ, ciu)

这样将原来团音的字改唱成尖音，从冀中流行的丝弦老调，和北京流行的京腔的角度看来，都可以说是异于目前所流行的方言的。方言里所说的原来是团音，而在戏词的歌唱中所必须要用的却是尖音，本地人学唱这些本地最为流行的戏曲时，在这一方面，便要暂时脱离了流行方言，才能够符合尖团音严格区别的艺术要求；本地艺人，在这一方面也的确普遍地如此做。从这一点看来，我们可以说，将原来是团音的字改唱成尖音，它本身是一种有意的脱离方言的努力。这种脱离方言的努力，在北方各种地方戏中，流行得相当普遍，上面列举出来与丝弦老调的唱法相比的京腔，不过是多种中的一种而已。在声母方面，何以会产生这种脱离方言的情形呢？我们可以概括地设想为由于受了北京语以外其他方言的影响。但这种在声音方面脱离方言的情形，何以独独在戏曲中这样特殊地普遍？我们可以说：这是由于南北方言

在戏曲的历史发展中长期交融的结果。从今天看来，大多地方戏，在各方面，多多少少，都受到一些明清间曾非常流行过的昆戏的影响。昆戏在声母方面，吴音区域的成份较多；在韵母方面，则受到它前身元人杂剧，所用的中原音韵系统的北音影响为多。从吴音区域方言的角度说来，昆戏在韵母的方面，是脱离方言的。现在北方地方剧在声母方面，因了其前的昆戏受到吴音区域方言的影响，而产生的脱离方言情形，正与以前昆戏本身在韵母方面，因了其前的北方杂剧，受到北音影响，而产生脱离方言的情形一样。

(二) 韵母 周先生在分韵问题，及在各韵部字的韵的表达问题上，并没有主动地提出。我们问他，他也觉得没有注意的必要。这也许是由于他本地的方言，在韵的区分上，原来已与他戏曲里所应用的北方韵差不了多少，在这一方面，他不须有意识地作任何努力的缘故。他在韵母方面所重视的，只有介母的表达一点。

介母的表达——上面在音韵三音素中已经说过， l (i)、 x (u)、 ɿ ($y u$) 三个单韵母，亦称介母，它们可与别的韵母相拼合，而成为结合韵母。中国字中间，很多是没有介母的，它们构成的形式仅为“声母+韵母”。民间有时将声母称为“头”、将韵母称为“尾”，将韵母称为“尾”，这种形式，便可称之为“头尾”的形式。例如：“酥 ($\Delta x, su$)”字仅由声母“私 (Δ, s)”与韵母“ \times (u)”合成者是。但有些字，却是有介母的，它们构成的形式，便成为“声母+介母+韵母”。民间有时称介母为“腹”，称这种形式为“头腹尾”的形式。例如：“瓜 ($\langle x Y, gua$)”字为由声母“ ($\langle g$)”、介母“ \times (u)”与韵母“阿 (Y, a)”三音合成者便是。

周先生非但在唱这种有介母的字时，对于介母的表达非常注

意，并且他还特别提出几个字来，表示对这种字应加以额外的注意。从他所唱的以下五个字，可见得他在三个介母上如何注意的情形：

“尖（ㄐㄩㄢ，jian）”字——除将团音唱成尖音，唱作“（ㄆㄩㄢ，zian）”以外，周先生把其中的介母“衣（i，i）”音唱得很长，全字唱成“资（ㄗ，z）衣（i，i）——安（ㄢ，an）”的形式；

“断（ㄉㄨㄢ，duan）”字——周先生把其中的介母“乌（u）”音，唱得虽不很长，但很清楚，全字唱成“（ㄉ，d）乌（u）安（ㄢ，an）”的形式；

“卷（ㄐㄩㄢ，juan）”字——周先生把其中的介母“迂（ü，yu）”音唱的很长，全字唱成“（ㄐ，j）迂（ü，yu）——安（ㄢ，an）”的形式。

（三）声调——在我们问他关于字的声母与韵母问题而将声调故意读错，以求探出他谈话的真正意义时，周先生毫不迟移地立刻口头校正我们所读错的声调。他所用的名词，是“上腔”与“下腔”等。所谓“上腔”，是指“低降全升”的上声字而言；所谓“下腔”，是指“高起全降”的去声字而言。例如：

他对上声的“卷（ㄐㄩㄢ，juan）”字说，“应当走上腔，走了下腔，便错了”；

他对去声的“论（ㄌㄨㄢ，lun）”字说，“应当走下腔，走了上腔，便错了”；

这其实是配曲或填词者所更应注意的问题。

这是研究词曲音乐者所原来熟悉的问题。但周先生在实际歌唱时，却还能临时利用很快的装饰音，以纠正原来曲调中高低腔调与所配字的声调不相合或甚至相反的缺点；原来字的声调与音乐的腔调不合的所在，给他这么一加装饰音，唱起来字与腔的关系，便变成贴合了。这样在腔调方面的灵活运用，却非以前研究

词曲和度唱昆曲的人们所曾梦见。举几个实例如下：

(1) 上声字之例：

$\overset{2}{\underset{1}{\text{二}}} 2 -$ (《倒送军粮》) $\overset{4}{\underset{1}{\text{四}}} 5 \cdot$ (《卖风针》)
打 喜

$\overset{6}{\underset{1}{\text{六}}} i$ (《天飞铡》) $\overset{1}{\underset{1}{\text{一}}} 5 -$ (《井台会》)
里 苦

(2) 去声字之例：

$\overset{3}{\underset{1}{\text{三}}} \overset{2}{\underset{1}{\text{二}}} \overset{2}{\underset{1}{\text{二}}} \overset{2}{\underset{1}{\text{二}}} 6$ (《倒送军粮》) $\overset{3}{\underset{1}{\text{三}}} i$ (《天飞铡》)
这 盖

$\overset{5}{\underset{1}{\text{五}}} 3$ (《井台会》) $\overset{2}{\underset{1}{\text{二}}} 7$ (《井台会》)
幼 恨

当然，除了字的音调，还有感情的关系；因了后者，有时不得不牺牲前者。因此，字的声调，并不是个个与腔调相符；这在填词或配调者，早已有所出入，有时甚至相反；周先生也并没有每一个字，都用装饰音来给它校正。但装饰音显然是他在唱时直觉地加入的。在某些字上加了装饰音，使腔调与字的声调相符，这显然是由于他对“上腔”、“下腔”有了感觉上的鉴别力的缘故；这样地加上装饰音，对于曲调歌唱的本身，是给他提高了一步。至于较慢的实腔部分，可能是最初填词或配调者所早已预先固定；最初的填词或配调者，我们可断定不是周先生。因此，在实腔部分中，尤其在较慢的实腔部分中声调的符合与否，我们不能据以证明周先生对于声调的重视与否。

1957年6月。

原载：《音乐建设文集》

设计老调《忠烈千秋》中

包拯唱腔的探索

王寿春

对于一个地方剧种来说，由于新剧目的产生，必然会促进表演和声腔艺术的改革和提高。同时，声腔音乐发展和优秀演员的出现，又总是影响着一个剧种的成长，这是相辅相成的一般发展规律。任何一个剧种，在剧目中出现了过去没有的人物，就需要产生新的唱腔来表现他。老调《忠烈千秋》，是在挖掘传统的基础上吸收了《杨家将》、《呼家将》和《砸宫门》等戏的某些情节重新创作的一个剧目。是一个歌颂忠良、反映忠奸斗争的群戏。在这里把群众所熟悉的佘太君、寇准、王延龄、呼延庆、包拯等几位忠臣良将，同时集中在一个戏里出现，并以各个不同人物的性格和方式向以庞文为首的邪恶势力进行顽强的斗争。象这样一个人物众多的群戏，在老调传统的剧目中是很少有的。尤其是在戏剧矛盾发展到顶端的关键时刻，重点描写和刻划了一个大公无私，刚直不阿、执法如山的包拯把戏剧推向新的高峰。在《忠》剧里，作者以浪漫主义的手法赋予包拯这个人物以民间传说的色彩，使之既刚直正义，又粗犷豪放。他不但闯了金殿，又连闯三道内宫门，面谏宋王，他用智慧和胆略威慑庞文父女，迫使宋王赦免了佘太君的斩刑，恢复了寇准的官职，并答应了为老恩师王延龄吊唁送葬，直至将庞文和他的余党一网打尽。面对这样一个人物，能不能把他——花脸唱腔搞好，关系到整个戏的全局。

老调传统剧目里，花脸戏较少，而像《忠》剧里出现的包拯

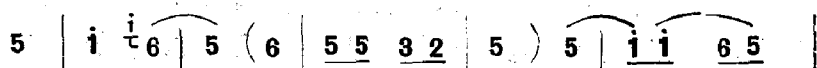
这样在表演、唱腔上都很重要的花脸戏则更为稀少。传统的老调花脸唱腔是几十年前经过改革后甩掉不用的老生唱腔，名之曰——老脸唱腔。大都以散板、二六板的形式唱上四、六句。因是附属角色，旋律单调缺少变化。既使是有影响的剧目《潘杨讼》中潘洪这样花脸行当，也由于对花脸唱腔缺乏研究，再加演员本身的条件——嗓子不够用，也只注重了从表演上刻划人物，而在唱腔部分尽量不唱，有时也是半念半唱的搞一个“5”字落音完事。由于老调花脸行当唱腔不够丰富，对表达《忠》剧中包拯这样人物的思想感情和他的形象，有着很大的局限。为此，我们着力从《忠》剧的需要出发，对包拯的唱腔从以下几个方面进行了开拓和探索：

一、继承传统，从剧中人物出发，确定花脸唱腔的基调：

我们认为，在一个剧种里面，依据性别和年龄的不同，采取了分行当的办法。除了在表演上应该有所区别外，在唱腔上也应有不同要求，籍以充分表达剧中人物的思想感情。但不管从唱腔上怎样分行，有一条是要切记的：必须具有本剧种的特色。拿花脸唱腔来说，不能因为自己剧种不丰富，把别的剧种唱腔搬来硬套，这样不但不能保持本剧种特色，反而会淹没自己剧种的风格特点，成为格格不入，不伦不类的大杂烩。正确的方法是立足于本剧种，挖掘传统，从中找出本剧种声腔艺术的发展规律，吸收、溶化外来音调来丰富自己并逐渐变成本剧种的东西。因此我们首先分析研究了传统的老脸唱腔，认为过去经著名老艺人周福才先生对老生唱腔的改革，提高了音区从“i”提到“ $\dot{3}$ ”现在又有的发展到了“ $\dot{5}$ ”，改变了原来以真声为主的演唱方法，采取了以真假声相结合的唱法，发展了新的行腔，形成了新的老生唱腔风格特点，多年来已被广大群众所熟悉公认。过去在演出剧目中遇有花脸行当出现时，有的老艺人自发地把原来不用的老脸唱腔拿来演唱，不是无道理的，他是使之有条理、有规律的发

展。这种老脸由于主要是真声演唱，声音比较粗犷，是符合花脸唱腔特点的，如：

《二进宫》徐延昭唱：



老 祖 爷

晏 了



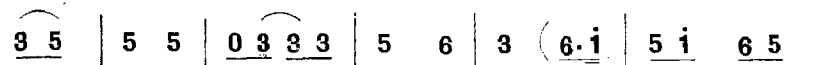
驾

龙

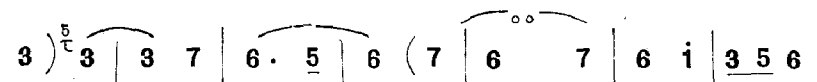
归

天

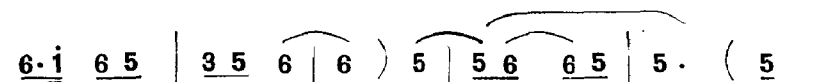
《荐诸葛》张飞唱



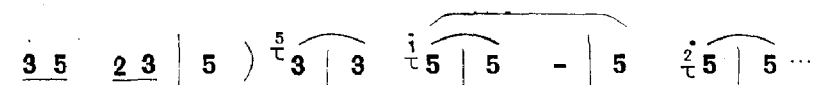
今 日 我 跪 在 先 生 面，



我 为 的



大 哥



锦

乾

坤

从上述两例传统老脸唱腔分析来看，这几个音演员是以真声演唱的，容易运用胸腔共鸣，声音比较粗犷、浑厚，有花脸行当的特点。再加两个装饰的落音，听起来比较稳固，具有老调剧种

〔拔子〕 $\text{サ}_{\text{7}}^{\text{7}} \text{6}$ 5 6 5 3 0 3 5 7 7 6 - 5
融 罢 金 殿 闯 宫 (啊) 门, 宫

上例的第一句前半句“砸罢金殿”四个音的唱腔与词的内容紧密结合，铿锵有力，节奏干脆，力度较强，配合了剧中人物刚直不阿的性格特点。后半句的“闯宫门”又具有泼辣、粗犷、豪放的特点。第二句较缓和的唱腔，自然而柔和地突出了老调剧种的韵味特色，听起来比较庄重平稳。又如〔垛板〕：

这几句唱腔的安排，就是在继承传统的基础上发展的花脸唱腔。只是在节奏板式上有了新的变化。它以垛板的形式表达了剧中人物的思想感情。此时包拯已得知老恩师王延龄被奸佞庞文所害，午时三刻余太君也要问斩，包拯又不能面见君王陈述本章，

在这危急时刻唱“怒气不息闯金殿”。表达了包拯恨不能立时见到宋王，面奏本章，扭转危局的急切心情。

上述两例，就是我们在分析传统的老脸唱腔的基础上，通过调整音区，增强旋律和节奏板式的变化，为包拯按排的唱腔。演员用真声演唱，声音浑厚宽广，既具有花脸特色，又不失老调韵味。通过演出实践，收到了较好的效果。

二、吸收、溶化、创作发展新的行腔

在《忠》剧里出现的包拯这个人物，是剧中的主要角色。感情变化幅度较大，为了从唱腔上表达他复杂的思想感情，仅用以上方法还是不能完成任务的。因此，我们有意识地借鉴吸收了本剧种其它行当的行腔，用花脸唱法加以润色、溶化，以此来丰富花脸唱腔。在《有德者居天下万民称颂》的唱段里，为了表达包拯忠心扶保宋室江山的本质面貌，陈述本章时，就发展了慢板行腔：

5 5 7 | ⁷6 ⁷6 5 6 4 3 5 | 6 6 ⁷6 5·6 5 6 |

有 德 者 居

7 7² 7 6 7 6 5 · (4 | 3 5 2 3 5) 3 5 7 6 5 |

天 下， 万 民 称

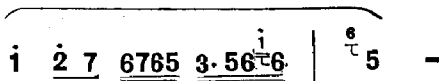
5 3 7 6 7 6 5 5 ⁷6 | 5 -

颂。

下面再看一下老生用得行腔

5 ⁵3 3 7 | 3 7 2 ³2 1 1 3 2 1·2 1 6 | ⁶5 ⁵3 5·6 5 6 |

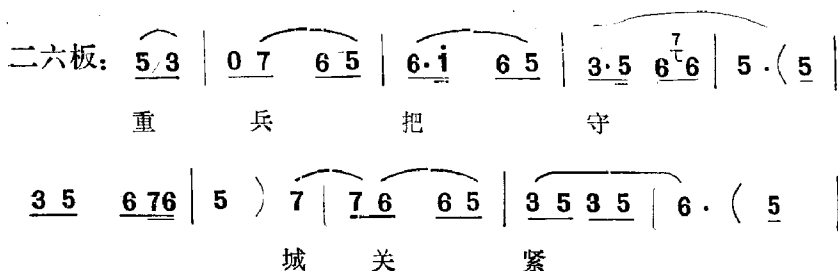
万 岁 爷 金

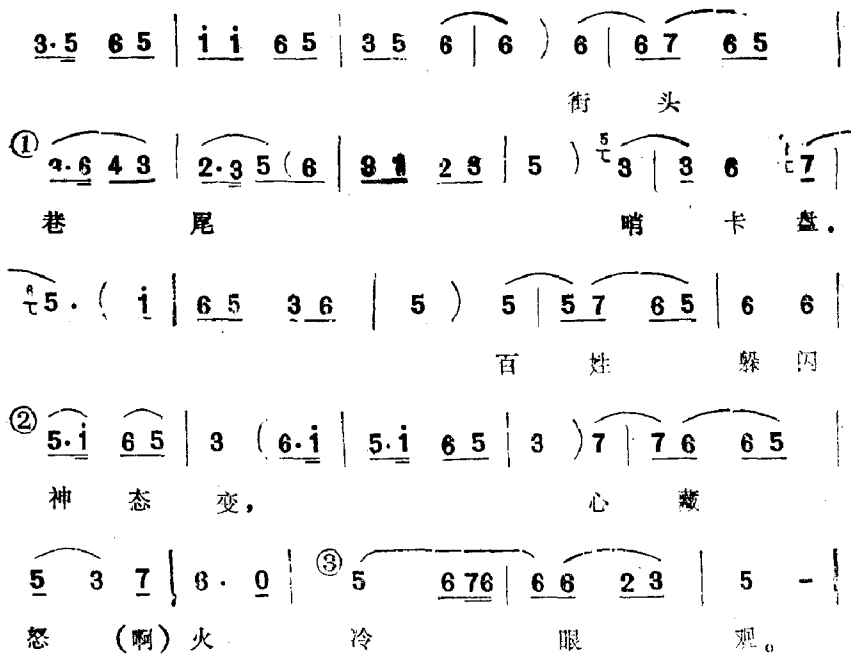


旨

在这里又可以看出来，花脸唱腔的慢板行腔是在吸收本剧种老生慢板唱腔的基础上，依据唱腔的特色，通过音区的调整，有的高音下移，有的音升高，使旋律交错变化发展而成的。这种花脸慢板行腔听起来庄重沉着，表达了此时包拯既不越臣君大理，又奋力谏君的感情。象这样的叙述体的慢板行腔在过去花脸行当里是没有过的。这样的尝试对今后如何丰富花脸唱腔也是非常有益的。

“重兵把守城关紧……”四句唱词，是表示包拯出外查访了庞文勾结洛阳王陷害呼家聚众反叛图谋夺取宋室江山的真相后，急切回转交旨的心情。按理在唱腔安排上用垛板的形式才符合人物的情绪。虽然包拯已发现京城已是重兵把守、戒备森严，气氛紧张，但我们考虑包拯是朝廷重臣，他斗争经验丰富，深谋远虑，遇事沉着，我们就突出了这方面的特点，在花脸唱腔的基础上，吸收溶化了老生唱腔的某些部分，丰富了二六叙述体的花脸行腔。如：





上例唱腔中所指①②③就是吸收了老生的唱腔部分，丰富了花脸唱腔，听起来比较平稳流畅。既有花脸唱腔的风格又具有老调剧种的特色。

三、向其他剧种学习，发展新板式，进一步丰富老调剧种的花脸唱腔：

戏曲往往用主要角色的大段唱腔来刻画人物和表现主题的，而大段唱腔所表现的内容常常不是一种情绪，因此就需要由不同的板式组成成套的大段唱腔，用以表达剧中人物各种不同的思想感情。老调剧种的花脸唱腔没有成套的板式，因此，要想在《忠》剧里，组成成套的唱腔，就必须向其它剧种学习，并创作发展新板式。“洛阳查访回朝转”是《忠》剧里包拯主要的大段唱词，它思想感情变化幅度大，我们就安排了大起腔→回龙→二六→垛板→锁板等一组成龙配套的板式。“洛阳查访回朝转”是

包拯上场的第一句唱腔，它是在剧情发展到异常尖锐，眼看忠臣良将惨遭不幸的关键时刻上场的亮相唱腔。是一剧中的关键人物，又在关键时刻出场的唱腔，要使观众醒目，要使观众振奋，如果采用原来老调一般的起腔，是不能表达此时的气氛和感情的，在这里我们借鉴吸收了河北梆子的大起板，把它发展了老调花脸的大起腔，如：

f

($\frac{5}{\text{サ}} 3 \dots \dots 5 \underline{7} 0 \quad \frac{7}{\text{ツ}} \hat{6} \dots \dots \underline{6} \underline{6} \quad \underline{6} \underline{6} \quad \underline{6} \underline{6} \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{5}$)

(哪) (打打 打打 仓 0)

ff

$\underline{6560} \quad \hat{5} \quad \underline{5} \quad \underline{5} \quad \underline{5} \quad \underline{5} \quad \underline{5} \quad \dots \dots) \quad \hat{5} \quad \frac{5}{\text{ツ}} 3 \quad \underline{5} \quad \underline{7} 0 \quad \sqrt{\frac{7}{\text{ツ}}} \hat{6} \dots \dots$

洛 關

($\underline{7} \underline{6} \quad \underline{5} \underline{6} \quad \underline{7} \underline{2} \underline{7} \quad \underline{6} 0$) $\underline{5} \underline{7} \quad \frac{7}{\text{ツ}} \hat{6} \cdot \quad \underline{5} \quad \underline{6} \quad \underline{1} \quad \sqrt{\frac{1}{\text{ツ}}} \underline{5} \quad \frac{6}{\text{ツ}} \underline{5} \dots \dots$

(八打 順 才 仓) 查 訪 (八

($\underline{5} \underline{1} \quad \underline{6} \underline{5} \quad \underline{3} \underline{5} \quad \underline{6560} \quad \underline{5} 0$) $\hat{7} \quad \frac{7}{\text{ツ}} \underline{6} 0$

打八 仓 仓、另 仓) 回 朝 (八打)

$\underline{3} \quad \hat{5} \quad \underline{6} \underline{7} \quad \sqrt{\frac{2}{\text{ツ}}} \hat{2} \quad \frac{2}{\text{ツ}} \underline{6} \quad \frac{7}{\text{ツ}} \underline{6} \dots \dots$

转 (哪啊)

在这样的大起腔板式里，我们还有意地用了一个“ $\hat{2}$ ”音，然后急转直下落到了“ $\hat{6}$ ”音，听起来高亢激昂、粗犷豪放、正气浩然。接下去我们借鉴京剧〔回龙〕板式，发展了老调花脸的

回龙唱腔，如：啊！（帽头儿） $\underline{5\ 5}\ \underline{3\cdot 5}\ |\ 6\ 0\ |\ \underline{5\ 7}\ \underline{6\ 5}\ |$

这 汴 京 非 往

$3\ \overset{\vee}{7}\ |\ 6\ 5\ |\ \underline{5\ 7}\ \underline{6\ 5}\ |\ 3\ 0\ |\ 5\ 3\ |\ 0\ 7\ |$

昔 城 内 外 气 氛 （哪） 变 戒 备 森

$6\ 6\ |\ 6\ 6\ |\ \overset{7}{\underline{6}}\ 0\ |\ \underline{6\cdot 7}\ \underline{6\ 5}\ |\ 3\ \underline{0\ 5}\ |\ 6\ \overset{\hat{}}{i}\ |$

严

$\underline{i\cdot 5}\ \underline{6\ i}\ |\ \overset{\hat{}}{5}\cdot (\underline{5}\ \underline{5\ 5})\ |\ \underline{0\ 6\ i}\ \underline{3\ 5\ 6\ i}\ |\ 5\ 0\ ||$

它和上边一句大起腔衔接得自然，感情也饱满，它对花脸唱腔无异是一个丰富。

此外，我们还把“太后赐我龙虎剑，今天叫它开开荤”的唱词，借鉴河北梆子紧板大甩腔的方法，发展了一个老调花脸的散板、紧板相结合的大甩腔。

如：

$\overset{>}{3}\ \overset{>}{5}\ \overset{>}{6}\ \overset{>}{6}\ \overset{\vee}{i}\ \overset{\hat{}}{i}\ \underline{6\ 5}\ \overset{>}{3}\ \overset{\vee}{\underline{6}}\ 5\ 5\cdot\ \underline{7}\ 6\cdot\ \underline{5}\ \overset{\hat{}}{6}\ \dots\dots$

太 后 赐 我 龙 虎 剑 今 天 叫 （啊） 它 （呵 呵）

（八打 顾 一 仓 $\underline{6\cdot 6}\ \underline{6\ 6}\ \underline{6\ 7}\ \underline{6\ 7}\ \underline{6\ 7}\ \underline{6\ 7}\ \dots\dots$ ）

$\overset{\hat{}}{i}\ \underline{6\ 5}\ \overset{\hat{}}{5}\ \overset{5}{\underline{3}}\ \overset{\vee}{7}\ \underline{7\ 6}\ \dots\dots\ \underline{7\ 6}\ \underline{7\ 6}\ \overset{\vee}{\overset{\hat{}}{i}}\ \overset{\hat{}}{i}\ 5\ \overset{6}{\underline{5}}\ \dots\dots$

开 开 荤 （哪啊）

它既表现了包拯的忠正无私的性格，又赋予他浪漫主义色彩，听起来群情振奋、大快人心。

我们仅就通过这个戏，在为包拯设计唱腔的过程中，对老调剧种花脸唱腔研究上作了一些工作，这种新的开拓和探索虽是初步的，但为今后如何更加丰富和发展老调剧种的花脸唱腔作了一些尝试。由于演员的努力，在润腔和演唱方法上对丰富唱腔也作出了一定的成绩。老调《忠烈千秋》这个戏虽然已排了电影，但由于水平所限，在唱腔的设计上必然存有不足之处，有待于今后演出实践中逐步改进和完善。

原载：

《戏剧通讯》一九八二年一月号。

古树开鲜花 老调弹新曲

——谈谈老调《忠烈千秋》的音乐改革

邵锡铭

老调是在河北中部广大农村流传的古老剧种，解放以来，在党的培养下，由广大艺人和政府派团的文艺工作者，亲密合作，互相学习，使这一株古老的戏曲剧种，绽开了绚丽的鲜花。特别是保定地区老调剧团，多年来排演了众多优秀的传统剧目和试验排演了一些现代剧目，培养了一批优秀演员。他们排演的《潘杨讼》于一九六〇年拍摄成电影，去年他们新排的大型新编历史故事剧《忠烈千秋》又一次被搬上银幕，与广大观众见了面，受到欢迎。

《忠烈千秋》所以受欢迎，不仅因为它描写的忠奸斗争具有人民性和现实意义，故事情节动人心弦，而且还塑造了众多的人物形象。在唱腔音乐的处理上，既继承了传统唱腔的风格特点，又根据人物的不同性格，戏剧事件发展的要求，作了大胆改革与创新，这里包括发展了行当的唱腔，增加了板式，丰富了曲调，较好地塑造了几个不同角色的音乐形象。

剧中人余太君为保护忠臣后代，舍死忘生，奋力谏君，后来宋王在奸臣庞文父女的怂恿下，听信谗言，竟把她绑赴法场，要施加极刑。余太君的形象，是一位忧国忧民、爱憎分明、大义凛然、视死如归的沉着老练的艺术形象。她的唱腔处理，朴实无

华、稳重大方。当银幕上佘太君第一次露面的时候，随着天边浮云翩翩，玉兔半露的情景，太君步履沉重，款款慢行，在乐队奏出缓慢的散板过门之后她唱了两句拨子（散板），通过她的唱腔、表情和动作，形象地刻化出了这位老人沉重的心情，转入二板后的几句唱腔，曲调简洁、唱得稳重，表达了她忧国忧民和忠良保国的决心，最后两句锁板鼓励孙儿们要“继承祖辈先烈志，为报国练好武艺赴边疆”时，曲调作了伸展，“忠烈志”的音调升高，节奏转慢，力度增强。表现出了佘太君要祖祖辈辈忠心保国的坚强决心和爱国热情。这是佘太君出场后的第一段唱腔，也是佘太君的亮相唱腔，有着决定性的影响。这段唱腔，既符合佘太君稳重大方、忧虑和忠贞的人物性格和身份，又发挥了老调刚毅、质朴、稳健的传统风格，为全剧太君唱腔音乐定下了基本调子，给后来发展打下了很好的基础。

佘太君为保呼门被押上金殿的一段唱腔，表现了她纵然是“粉身碎骨”也要“保呼门”的大无畏的气概。为了表达佘太君此时的情绪，乐队加强了大起腔的伴奏气氛，表现了这位老人“怀正气，坦荡荡”的气概，老调剧种原来没有回龙腔，他们就创造了老调的回龙腔，接大起腔之后，唱出了“保忠良，扶大宋，除奸党，扫谗佞，那怕这金殿杀机重，我忘死舍生。”这一句回龙腔真是气势磅礴，直冲霄汉。特别是经过前边的连续几个垛字句的铺垫，在“忘死舍生”的一句拉腔中，节奏突然放慢，演员控制住了气息，轻声行腔后，到句尾又突然变快，声音放大、力度加强，使得这句唱腔真有如山洪迸发、倾泻而下，有悲有愤，有景有情，听了之后使人不觉肃然起敬。紧接干起二六，显得干净利落，这样对陈述呼家的功德，字字千钧。特别是“忠烈之后干系重，我情愿粉身碎骨保呼门”的一句锁板在“粉身碎骨”处，把音调升高，节奏放慢，加上演员字咬得重，腔唱得狠，真是字字铿锵，使全段的唱腔达到了高潮，从而看到老太君

的铁骨忠贞保大宋的高尚品质。

太君与奸佞庞文一段舌辩，宋王只得允许她禀奏之后，设计者给太君设计了一段慢板和前段形成强烈的对比，它节奏放慢，向万岁诉表衷肠，真是字字血泪、句句动情，特别是第一句“万岁爷且暂息雷霆盛怒”的尾腔，吸收了姐妹剧种河北梆子慢板的某些旋律，加上演员充满激情的演唱，又稳健又含蓄的润腔，真是又有期待，又有哀求，动情极了。这种对宋王的态度，既符合她此时此地的心情，又符合她的人物身份。但当庞文狡辩几句之后，她揭露庞文父女的唱腔，就突然给人异峰突起，耳目一新的感觉，庞文唱的是接近念白的散板，在一锣之后，佘太君紧接唱了一句激烈地高腔二六“这本是千古奇冤大血案”，而且在尾腔上把音延长了两小节，更显得唱腔有力，从气势上一下把庞文压了下去，表现了她不畏权臣、斗争到底的决心。这两段唱腔发展得有层次，有对比、有人物、有激情，对佘太君人物塑造，起到了锦上添花的作用。

老调的花脸唱腔，过去是很贫乏的，只有二六和散板两种板式，二六板也仅仅上下两句，缺乏变化，落音都是“5”，长期来没有改变这一状况。音乐设计者通过《忠》剧，对花脸唱腔进行了大胆创新。在包拯这一剧中关键人物身上，不仅创作和发展了大起腔、回龙腔，而且还创造了花脸的慢板腔，这无疑是对老调唱腔音乐的丰富。

在《忠》剧忠奸斗争，矛盾高度激化的时候，忠臣良将无辜受冤，处死，被贬及将要处斩的严重时刻，人们的心提上来了，都在担心他们的命运。这时包青天出场了，人们把希望全部寄托在他身上。包拯成了忠奸两股势力斗争决定胜负的关键人物，他是人们理想人物的化身，因此这个角色的份量就颇为重要。随着他庞大的队伍，威严的气势，就给音乐上提出了如何处理的问题。如果按原老调的花脸的起腔、二六，则显得气势不够，不能

胜此重任。于是设计者解放思想，参照河北梆子大起板的前奏和唱腔，使之老调化，加上乐队伴奏加强气氛，制造声势，使这一句亮相的唱腔，即威严，又气魄，成为一句很有震慑力量的唱腔。紧接着唱出了符合老调传统唱腔风格的创新板式回龙腔，又紧凑，又有气势，使人为之振奋。在包拯良言劝君一段唱腔。设计者根据老生唱腔的慢板，创造和丰富了花脸的慢板，无论在板式结构上及唱腔旋律上都沿用了老调老生唱腔的格式，风格统一，感情丰富，增加了抒情色彩。在一些发挥包拯威力的地方，随着群众化生活语言的处理，曲调也随着放得开，拉得长，粗犷有力地表现这位人民理想化了的人物，如“太后赐我龙虎剑，今天叫它开开荤”转成紧打慢唱，是非常有力的，使观众得到感情上的满足。它吸收了河北梆子花脸的大甩腔来丰富自己，与唱词密切结合，成为脍炙人口的唱腔。

寇准的戏是人们不易料到的。他见到佘太君为保忠臣呼家的后代，绑赴刑场就要问斩，四朝元老王艳龄为保忠良斥奸佞被金瓜击顶，血染金殿。寇准这位几代的老臣，岂能坐视不管？但这位足智多谋的寇准，分析了当时的情况，如果直言谏君，就会遭到和王延龄同样的下场，佘太君也不能获释，呼家冤枉亦不能昭雪；如果不管，眼看大宋江山就要断送奸臣之手，他最后采取激君之法，利用装疯说反话来唤起宋王对杨家几代忠臣的回想，达到赦免太君的目的。他咽下眼泪，吞下怒气，违心地装出来疯姿狂态，他歪戴乌纱，搅乱胡须，抖邪朝服，一步三摇地闯上金殿。而且骂道昏王“错错错、蠢蠢蠢，”他故意颠倒历史，给杨家列举了所谓的“滔天大罪”。他只有这样似乎可以博得昏君的良好发现。这段戏颇似充满讽刺、讥笑的喜剧的处理方法，实则寇准的内心是极端痛苦、悲愤的。这段音乐比原来曲调并无多大变化，但是经过设计者的精心安排，加上演员在演唱上的巧妙处理，还是很有特色的。“他杨家犯王法罪大恶深”一句，为了有

意识的夸大杨家的“罪深”对唱腔进行很大的夸张，走高音，拉长腔，咬狠字，重放音，使昏王觉得真正在数说杨家的“罪状”一般。他越是如此，使人们越发的感觉到寇准的大智大勇和宋王、庞文愚蠢，全段用比较明快的二六板，加上演员咬字清晰，感情充沛，润腔流畅，夸张适度，给人印象非常深刻。但当宋王肯定了杨家的历史功绩以后，寇准马上恢复了常态，声泪俱下地唱了一段慢板和二六板的唱段，这段唱随着感情的变化，有时节奏放慢，有时音调升高，有时低回婉转，有时刚劲奔放，最后“若不然大宋江山恐难存”转成紧打慢唱，有念有唱，铿锵有力，加上演员较深的演唱技巧，通顺宽厚的嗓音，刚中有柔，声中动情，真是血泪的陈诉感人至深。我们设想这段唱腔不是如此处理，不是演员有高深的演唱工夫，是很难压倒前段装疯的反意的唱段的，很容易造成虎头蛇尾，平平塌塌。

此外，王延龄、宋王以及伴唱的悲歌也都各有优长。

总之，老调《忠烈千秋》的唱腔音乐基本上是成功的，是表达了《忠》剧里众多人物的音乐形象的。

当然也还有不足之处，首先觉得音乐设计者还没有完全解放思想，曲调变化不够大，在表达某些复杂感情时，就觉得没有完全放开，在包拯的唱腔上，尚感步子拘谨，演员唱宽厚稳重有余，粗犷奔放不足。

老调是很有发展前途的，老调的音乐工作者，多年来积累了丰富的经验，相信他们定能在不久的将来，作出新的成绩。

原载：《戏剧通讯》一九八二年一月号

老调音乐概述

孟光寿

老调是流行于河北省保定、衡水、石家庄等地区的一个历史比较悠久的地方剧种。它源于白洋淀周围的农村，最初是在当地流传的“河西调”的基础上，接受了高腔大戏和民间说唱艺术的影响逐渐形成和发展起来的。后来又吸收、借鉴了梆子、京剧的优长，成为一个地方特色浓厚、形式比较完整的地方剧种。

老调的演出剧目，长期以来都是以生（老生）、净为主的袍带戏，所反映的内容多是流传于民间的“杨家将”、“呼家将”之类的历史故事。至到新中国成立之后，扩大了剧目的题材范围，相继出现了以小生、小旦为主的传统戏和反映现时生活的现代戏。

老调音乐包括唱腔、伴奏两部分，唱腔是老调音乐的主体，伴奏是附属于唱腔并兼有配合演员的身段动作和渲染舞台气氛的功能。老调唱腔质朴、激越，叙述性较强；结构形式属于板式变化体。它有男女分腔的传统，有慢、中快散一系列适于表现人物感情变化的板式；在结构形式、曲调进行、板式变化这些方面，都有其自身的特点。老调伴奏除托腔保调有自己的传统方法和习惯技巧，在其它方面则与梆子、京剧大体相同。

本文的重点是通过曲例概括说明其唱腔构成的特点和各种板式的各种形态，对其伴奏部分只做简略的介绍。全文分三部分：一是老调唱腔的特点，二是老调的板式，三是老调的伴奏。

一、老调唱腔的特点。

(一) 老调唱腔的结构形式和节奏特点。

老调唱腔的结构基础是上下句，每一段唱腔都是由若干个上下句循环反复而组成的。这些上下句有着对称、呼应关系，有共同遵守的格律要求。下面先谈一下它的唱词格式、句法结构和节奏特点。

1、唱词格式，它的唱词与说唱形式的大鼓词很相似，字数是七字句和十字句为主，辙韵的要求是上仄下平，即上句末一个字用仄声字，可押韵也可以不押韵，下句末一个字用平声字必须押韵。每句按自然语言的习惯可划为两个或三个音节，七字句是二、二、三（或四、三），十字句是三、三、四。在唱段中常根据，容的需要改变唱词的字数和音节，七字句有时成为三、二、三的八个字或是四、二、三的九个字，十字句也有成为十多个字的情况不管字数怎么改变七字句最后一个音节必定是三个字，十字句最后的音节必定是四个字。

2、唱腔的曲调结构是根据唱词的结构来的，上下两个乐句就成为一个独立的乐段，每个乐句是由两个或三个小分句组成，分句是与唱词的音节相一致的。七字句有两个分句，第一分句是唱词的前四个字，第二分句是最后的三个字；十字句有三个分句，分句与词的音节相同。在每个分句之后和上下句之间的停顿处用过门补充、连接。

以〔二板〕的男腔为例，其句法结构是这样的：

上句

《访山东》 $\frac{2}{4}$ (七字句) 0) 6 5 | 0 3 5 6 | 3. 2 7 2 6 |

自 从 上 官

《潘杨讼》 $\frac{2}{4}$ (十字句) 0) $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ | 0 2 $\dot{1}$ $\dot{1}$ | 3 2 $\dot{1}$ 6 |

你 杨 家

5. (5 5 $\dot{1}$ | 6 6 5 3 6 $\dot{1}$ | 5)

第一分句

5. (5 5 $\dot{1}$ | 6 $\dot{1}$ 6 5 3 6 | 5) 3 | 0 7 6 | $\overset{6}{3}$. (1 6 5 3) |

为 大 宋

第 二 分 句

6 $\dot{1}$ | $\dot{1}$ 3 6 | 6 3 0 $\dot{1}$ 6 | 5 (过门)

把 任 上,

第 三 分 句

$\dot{1}$ 5 6 | 0 6 $\dot{1}$ $\dot{1}$ | 6 3 6 | 5 (过门)

南 征 北 战

下 句

第一分句

0) 3 2 | 6 $\dot{1}$ $\dot{1}$ 6 | 0 2 $\dot{1}$ 6 | $\dot{1}$ 5 (6 | 3 6 4 3 2 1 2 3 |

没 得 过 一 年

第一分句

0) 6 | 6 6 4 4 | 2 3 5 (6 | 3 6 4 3 2 3 |

保 定 了

5)

第二分句

5) 3 5 | 6 3̣ 7 6 | 3̣ . (1̣ 6 5 3)

俺 赵 氏

第二分句

3 5 | 6 3̣ 7 6 1̣ | 5 0 |

好 收 成。

第三分句

3 6 | 6 6 | 0 2̣ 2̣ 6 | 5 0 |

锦 绣 江 山，

3、节奏特点，从上例可以看出上下句的节奏形式基本相同，每句都是眼起板落，每句的字位都是由三个字和四个字两种节奏形式连接在一起的，七字句是前四后三，十字句是前三、三后四，其中眼起板落的“ $\frac{x}{一} \mid \frac{0}{二} \times . \mid \frac{x}{三}$ ”这种三个字的节奏型是基本的形式，是上下句通用的，十字句用于句头，七字句用于句尾，四个字的节奏也可以看成是三字型的变化，把它规纳起来是这样的：

用于七字句头	{	$\frac{x}{一} \mid \frac{0}{二} \times . \mid \frac{x}{三} - \mid \frac{x}{四} 0$	(基本节奏后面加一个字)
用于十字句尾		$\frac{x \times}{一} \mid \frac{0}{二} \times . \mid \frac{x}{三} - \mid \frac{x}{四} 0$	(基本节奏第一个字变成两个)
		$\frac{x \times}{一} \mid \frac{0}{二} \times . \mid \frac{x}{三} - \mid \frac{x}{四} 0$	(基本节奏前面加一个字)

上述的节奏形式，在各种板式中（散板除外）都大体相同，就是在快速的板式中也可以找到这种节奏的形态。

4、男女腔的曲调特点。老调的男腔和女腔包括了老调的各个行当，象老生、小生、武生、花脸、文武丑、老旦，这些行当所唱的都是男腔；青衣、花旦唱的属于女腔。男女腔有着共同的结构形式和节奏规律，因而保持了两者在风格上的统一；由于调式不同，音区不同形成了男女腔在曲调上的差别。如下例：

〔二 板〕 1 = C

(上句)

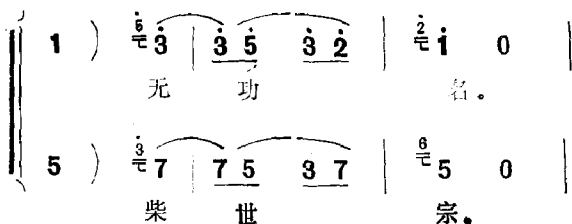
女 腔 《盘夫》	0) 5̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣. 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 6̣ ị	官 入 满 面
男 腔 《下河东》	0) 3̣ 2̣ 6̣ ị 0 ị 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ 6̣	打 就 的 江 山

(5̣. 6̣ 3̣ 2̣ 1)	3̣ 6̣ ị ị 5̣ ị 2̣ 5̣ 3̣. 3̣ 2̣ 5̣ 3̣. 2̣	带 愁 容，
5̣. (ị 6̣ 5̣ 3̣ 6̣ 5̣)	3̣ 7̣ 7̣ 6̣. 6̣ 3̣ 6̣	王 不 坐，

ị (5̣ 3̣ 2̣ 1 5̣. 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1 6̣ ị 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 5̣ ị 3̣ 2̣	
5̣ (6̣ 5̣ 0 5̣ 2̣ 3̣ 5̣. 6̣ ị ị 6̣ 5̣ 3̣ 6̣	

(下句)

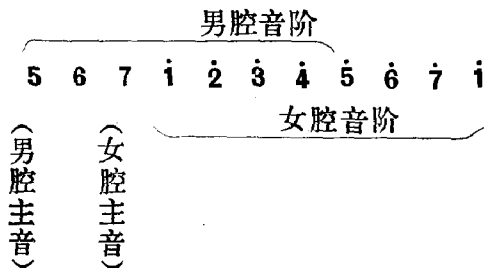
1) 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ ị ị 5̣ 3̣ 2̣ ị 6̣ ị (5̣. 6̣ 3̣ 2̣	莫 非 嫌 头 上
5̣) 3̣ 7̣ 6̣ ị 6̣ ị ị 6̣ 3̣ 5̣ 6̣. (ị 6̣ 5̣ 3̣ 6̣	让 与 我的 大 哥



从上例可以看出:

(1) 男女腔的结音不同, 女腔的结束音是“1”, 男腔的结束音是“5”, 男女腔相同音的绝对音高是一样的 (都是 $1=C$), 但女腔比男腔高四度, 女腔的音区在 $6-5̣$ 之间 (可扩大到 $5-2̣$), 男腔的音区则在 $3-3̣$ 之间 (可扩大到 $2-5̣$), 若从调式来说, 女腔是以“1”音为主音的宫调式, 男腔是以“5”音为主音的徵调式, 两者的调式关系属于同宫的调式转换。

(2) 男女腔的曲调进行不同, 女腔是“1”为中心, 曲调上行, 下行都是环绕着“1”音, 不仅全句结束用“1”, 小分句有时也落在“1”, 象常用的中止音型: “ $\overset{3}{\underset{\cdot}{\text{C}}}$ 6̣ 1̣、 $\overset{3}{\underset{\cdot}{\text{C}}}$ 2̣ 1̣、 $\underset{\cdot}{\text{C}}$ 6̣ 1̣、 $\underset{\cdot}{\text{C}}$ 6̣ 1̣”等。男腔的曲调则是环绕着“5”进行, 常用的是: “ $\overset{3}{\underset{\cdot}{\text{C}}}$ 6̣ 5̣、 $\underset{\cdot}{\text{C}}$ 3̣ 5̣、 $\underset{\cdot}{\text{C}}$ 6̣ 5̣、 $\underset{\cdot}{\text{C}}$ 7̣ 6̣ 5̣”等等。若把两者的音级按顺序排列起来则成为这样的形式:



可以看出, 男女腔均为七声音阶。男腔中“4”音很少用, “7”音出现较多, 但它不是向“1”进行, 多是向上进行到“2”向

下进行到“6”，在女腔中“4、7”这两个音用的都不多，偶有应用也是由于语言音调的需要而做为经过音出现的。

上述两点，是男女腔的差别，也是男女腔的特点，在各种板式的唱腔中，不论其节拍形式如何，曲调处理大体都是如此。

二、老调的板式。

老调唱腔有慢、中、快、散各种板眼不同、速度不同的板式，传统的名称是：头板（一板三眼， $\frac{1}{4}$ ）、二板（一板一眼 $\frac{2}{4}$ ）、三板（有板无眼 $\frac{1}{4}$ ）、拨子（节奏自由的散板），现将各种板式的基本形式和变化形式以及它的性能分述如下。

（一）头板，

头板是一板三眼 $\frac{4}{4}$ 的形式，它是老调唱腔中速度最慢，曲调性最强的一种板式。因其开头和过门的不同，在名称上有头板和安板之分，把用一鼓开的叫头板（这是传统的形式），把用安板锣鼓开的叫安板（这是从河北梆子中吸收过来的）。两者的结构相同，只在速度的快慢和曲调装饰上稍有差别。

老调的头板是一个单句，从未构成一个完整的乐段，这个单句可以做为上句也可以做为下句，做下句是接在起腔、导板或其它板式的上句之后，无论是做上句还是做下句它的形态完全一样。

头板唱腔的抒情性较强，在重要唱段中是必不可少的。

下面是几个头板的曲例。

（曲例一）男腔

〔头板〕

サ(大 5 7 6 5 $\overset{6}{\text{ㄣ}}5$ 3 2 1
 6 5 | $\frac{4}{4}$ 5.6 5 5 6 4 3 2 | 1 5 $\dot{1}$ 32 1 6 1 2 |
 (哆罗 0)

5. 6 5 3 2 1 2 1 2 3 | 5. 6 5 6 1 5 6 1 5 1 6 5 | 3 2 3 5 6 5 1 5 1 6 5 3 5 |

2 1. 3 2 1 2 1 2 3 | 5. 6 5 3 2 1 2 1 2 3 | 5. 6 1 5 6 1 5 6 4 3 |

渐慢

2 1 2 3 4 6 4 3 2 3 4 6 3 2 | 1 1 1) $\frac{3}{\text{C}}$ 5 3 | $\frac{3}{\text{C}}$ 2 2 1 1 $\frac{3}{\text{C}}$ 2 1. 2 7 6 |

徐 元 直

$\frac{6}{\text{C}}$ 5 (5 5 6 5 3 5 6 5 | 5 1 2 3 5 1 6 5 3 5 1 1 6 1 |

5 1 6 1 5 6 5 1 6 5 1 1 6 5 | 3 5 2 3 5. 1 6 5 3 5 2 3 5 1 2 3 5 2 1 6 |

5 5 5) $\frac{1}{\text{C}}$ 3 5 5 3 | $\frac{2}{\text{C}}$ 1 1 6 3 1 6 5 | 3. 5 6 $\frac{2}{\text{C}}$ 7 6 $\frac{6}{\text{C}}$ 3 5. (6 |

打 家 书 仔 细

3 1 2 3 5) 1 5 $\frac{1}{\text{C}}$ 6 | 5 3 3 3 2 6 2 6 5 3 5 6 $\frac{1}{\text{C}}$ 6 |

观 看，

$\frac{6}{\text{C}}$ 5 (5 5 5 5 6 5 3 5 5 | 1 1 4 5 3 1 2 1 2 3 |

5 5 1 3 5 6 1 5 6 1 1 | 6 1 6 1 6 5 3 6 4 3 2 1 2 3 | 5)

(接过渡句转〔二板〕)

上例是用作上句的头板，前面是传统的大头板过门（一鼓开，散起转一板三眼）。唱词是三、三、四的十字句，唱腔结构是：

第一分句从中眼起，头两个字散唱，第三个字上板接一小节的拖腔，落音是“5”，后接四小节的过门。

第二分句是中眼起落于眼上，结音是“5”，紧接下个分句。

第三分句是板上起唱，中间垫一个小过门，句尾接一小节的拖腔。

(曲例二) 女腔，

[头板]

サ (大 $\frac{5}{\text{ㄟ}}$ 3 2 6 5 3 2 1 7.....

6 5 5 1 6 5 3 2 | $\frac{4}{4}$ 1 6 1 2 5 6 5 3 2 1 2 3 |
(衣大 大大大大 台台 台台 台台 台台)

5 6 1 5 6 5 5 6 5 1 1 6 5 3 5 | 2 1 2 1 2 3 5 6 4 3 2 1 2 3 |
台 0)

渐慢

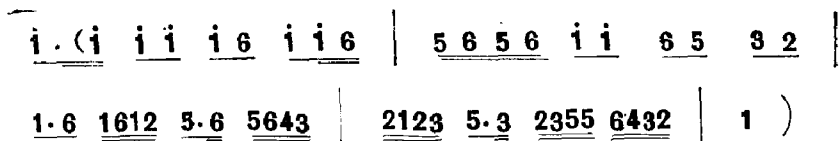
5. 1 6 1 5 2 3 4 6 3 2 | 1 1 1) $\frac{6}{\text{ㄟ}}$ $\frac{2}{\text{ㄟ}}$ $\frac{2}{\text{ㄟ}}$ 5 | $\frac{6}{\text{ㄟ}}$ 3 3 2 $\frac{2}{\text{ㄟ}}$ 1 6 1 2 4 3 2 |
我 本 是

$\frac{2}{\text{ㄟ}}$ 1 (1 1 2 1 6 1 2 3 1 2 7 6 | 5 5. 6 5 5 2 3 5 5 6 4 3 2 |

1 5 3 2 1 6 1 2 6 2 7 2 7 6 5 3 5 6 | 1 1 6 1 5. 6 4 3 2 1 2 3 4 0 3 2 3 4 6 3 2 |

1 1 1) $\frac{1}{\text{ㄟ}}$ $\frac{2}{\text{ㄟ}}$ $\frac{2}{\text{ㄟ}}$ | $\frac{2}{\text{ㄟ}}$ $\frac{5}{\text{ㄟ}}$ $\frac{6}{\text{ㄟ}}$ $\frac{5}{\text{ㄟ}}$ $\frac{3}{\text{ㄟ}}$ | $\frac{5}{\text{ㄟ}}$ 3 3 2 1 | 5 2 3 4 3 2 $\frac{2}{\text{ㄟ}}$ 1 (6 1 2 |
生 长 在 候 门

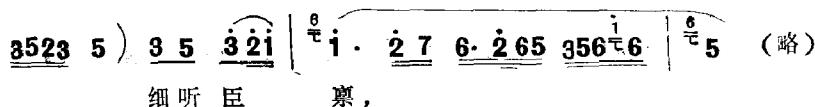
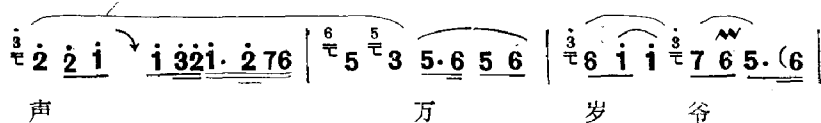
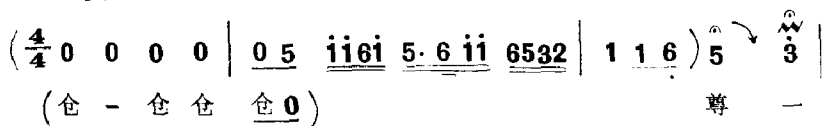
3 4 3 2 1) 3 5 3 2 1 6 1 2 | $\frac{5}{\text{ㄟ}}$ 3 - - $\frac{5}{\text{ㄟ}}$ $\frac{5}{\text{ㄟ}}$ 3 | 2 0 3 2 1 6. 1 6 1 2 5 2 |
宰 相 家



这是女腔的上句头板，为配合身段过门中加了小锣，唱腔的结构与男腔相同，曲调比男腔高四度，落音是“1”。

(曲例三) 男腔

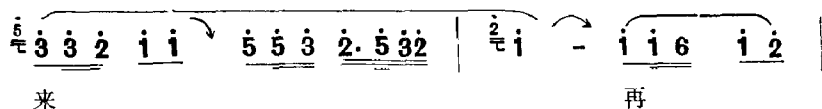
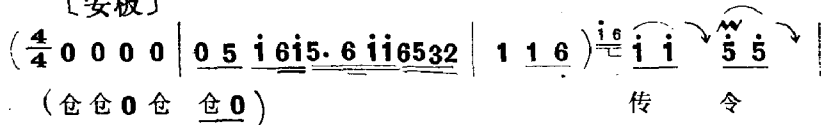
[安板]

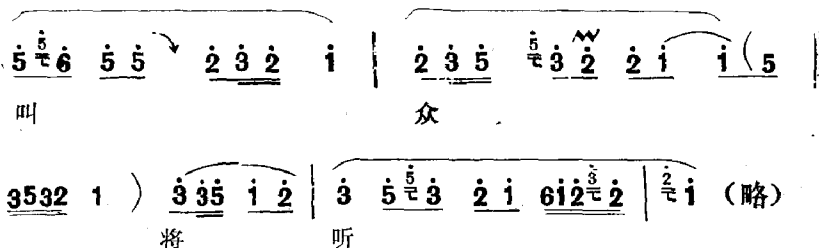


这个上句头板是用的安板开头，故叫安板，结构与前两例相同，中间省去了过门，最后四个字做了紧缩的处理。

(曲例四) 女腔

[安板]





这是一个七字句的安板，曲调未变字位拉宽了。

(二) 二板

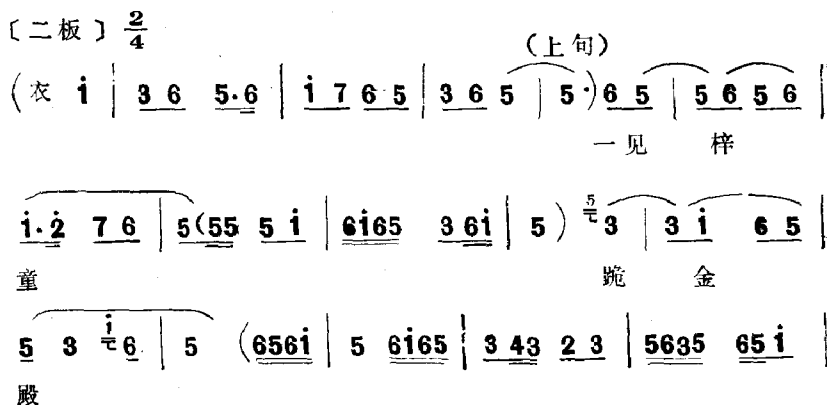
二板是一板一眼 $\frac{2}{4}$ 的形式，它是老调唱腔的主要板式，使用最多，它可以独立构成唱段，还可以和各种板式连接，各行角色的唱腔都是以它为主体。

二板唱腔既可以抒情也可以叙事，可以表现激动紧张的情绪也可以表现平和、深沉的情感，它是一种表现力最丰富的板式。

二板的基本形式是结构相同的上下句，其变化形式较多，分两部分来说明。

1、二板的基本形式。

(曲例一) 男腔



5. (1 | 3.5 6 1 | 5) [~]6 | 6 6 2 3 | 5 0

王 心 痛 酸。

多一小节，因上句最后一个字后有尾腔，这是上下句的差别。

女腔在结构上与男腔相同，不同的是上句尾腔比男腔多一小节。如曲例：

(曲例二) 女腔

〔二板〕 $\frac{2}{4}$

(二板) $\frac{4}{4}$

(衣 4 | $\underline{3\ 2}\ 1$ | $\underline{5.\dot{1}}\ \underline{6\ 5}$ | $\underline{3\ 2}\ 1$ | 1) $\overset{\text{(上句)}}{\dot{5}}\ \dot{5}\ \overset{\text{官}}{\dot{5}}\ \overset{\text{人}}{\dot{3}}.$

$\overset{\frown}{\underline{3\ 5}}\ \underline{2\ 1} \mid \overset{6}{\text{元}} \dot{1} \cdot (\underline{6} \mid \underline{5\ 6} \mid \underline{3\ 2} \mid 1) \overset{\frown}{\underline{3}} \mid \overset{\frown}{\underline{3\ 5}} \mid \overset{\frown}{\underline{3\ 2}} \mid$
 好 比 池 中

水,

1 6 5 3 | 2 3 5 5 6 3 2 | 1 $\overset{5}{\underset{元}{\text{元}}}$ 3 | 3 5 3 2 | 6 1 2 3 | 1 6 1
 为 妻 比 作

(5 6 3 2 | 1) 6 1 | 1 5 3 2 | 3 5 1 (2 | 5 6 3 2 | 1) ...

水 中 鱼。

十字句的上下句各有三个小分句，第三分句从板上起唱，仅以男腔为例。

(曲例三) 男腔

〔二板〕 $\frac{2}{4}$

〔垛头〕 (仓 i 6 i | 5 6 i 5 3 | 2 3 5 i | 6 i 5 5 i 3 2 |

(上句)

1 6 i 5 3 | 2 3 5 5 i 3 2 | 1) i 6 i | 0 2 i i [^] | 3 2 i 6 |

你 杨 家

5 . (i | 6 i 6 5 3 6 i | 5) 3 [^] | 0 7 6 | 6 3 . (i 6 5 3) |

为 大 宋

i 5 6 i 6 | 0 6 i i [^] | 6 3 6 | 5 (6 5 6 i | 5 6 i 6 5 |

南 征 北 战，

(下句)

3 4 3 2 3 | 5 6 3 5 6 5 i | i 2 6 5 3 6 i | 5) 6 | 6 6 [^] 4 3 |

保 定

2 3 5 (6 | 3 1 2 3 | 5) 6 i | i 3 [^] 7 6 | 6 3 . (i 6 5 3 |

了 俺 赵 氏

3 6 6 6 [^] | 0 2 i 6 i | 5 (5 5 i | 6 i 6 5 3 6 i | 5) ……

锦 绣 江 山。

上面三例为二板的基本形式，习惯上把这种形式叫“分节腔”，在实际应用中，这种形式都是与它的变化形式结合在一起的。

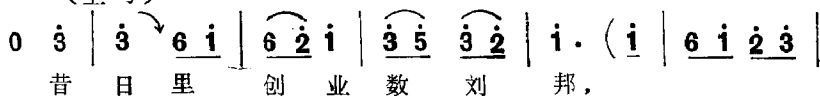
2、二板的变化形式。

二板的变化形式可分为两种，一种是节奏变化包括紧缩和扩展；一种是速度变化即慢二板和快二板。下面先谈节奏变化。

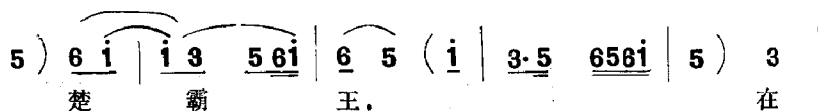
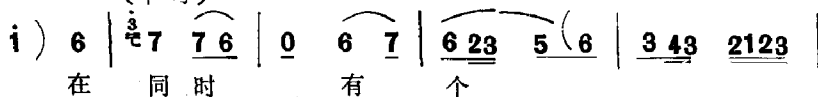
(1) 节奏变化之一的紧缩形式，也叫“连腔”。

〔曲例四〕

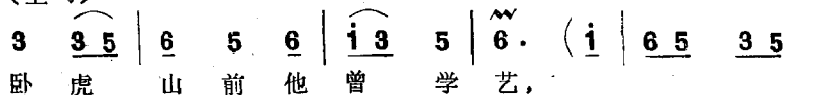
(上句)



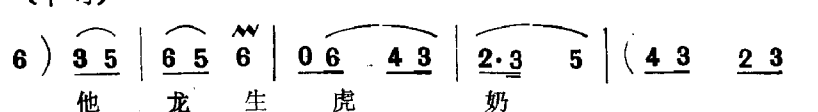
(下句)



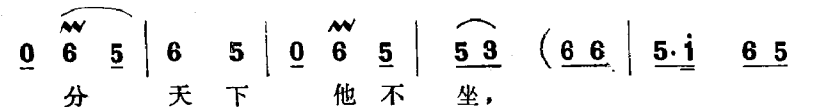
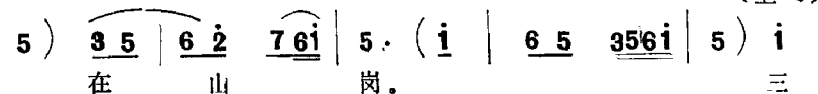
(上句)



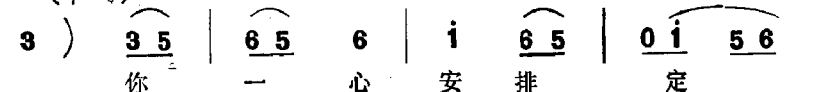
(下句)

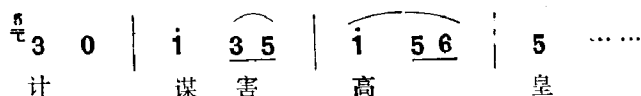


(上句)



(下句)





上例的三个上句都是紧缩形式。每句四小节，句中 没有 停顿，句尾的结束音都不是调式的主音。这种节奏紧凑、结音灵活的句式多用于上句，使它与下句形成节奏的疏密对比；也可以用于下句，在用于下句时结束音不能改变，必须结束在调式主音，如下例：

〔曲例五〕

(上句)

$0 \quad \overset{3}{\text{e}} 7 \quad | \quad 6 \quad \dot{1} \quad | \quad \overset{3}{\text{e}} 7 \quad \overset{\sim}{6} \quad | \quad \overset{\sim}{3} \quad (\underline{65 \ 3}) \quad | \quad \dot{1} \quad \underline{\dot{1} \ 7 \ 6} \quad | \quad \underline{6 \ \dot{1}} \quad \underline{3 \ 5} \quad |$
 余 太 君 坐 殿 角 低 头 不

(下句)

$\overset{\sim}{6} \cdot \quad (\underline{7} \quad | \quad \underline{6765} \quad \underline{3 \ 5} \quad | \quad 6) \quad | \quad \overset{\sim}{3} \quad | \quad \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad \dot{1} \quad | \quad \overset{5}{\text{e}} \overset{\sim}{3} \quad \overset{\sim}{2} \quad | \quad \underline{\dot{1} \ 6 \ \dot{1}} \quad |$
 语， 他 杨 家 忠 良 将

(上句)

$\overset{\sim}{3} \quad \curvearrowright \quad \underline{3 \ 5} \quad \underline{6 \ \overset{\sim}{3}} \quad \underline{7 \ 6} \quad | \quad 5 \cdot \quad (\dot{1} \quad | \quad \underline{6\dot{1}65} \quad \underline{3 \ 6\dot{1}} \quad | \quad 5) \quad \overset{\sim}{3}$
 确 有 苦 衷。 奸

$\underline{7} \quad \underline{\dot{1} \ \dot{1}} \quad | \quad \overset{6}{\text{e}} 5 \cdot \quad (\dot{1} \quad | \quad \underline{3 \cdot 5} \quad \underline{6 \ \dot{1}} \quad | \quad 5) \quad \dot{1} \quad | \quad \underline{\dot{1} \ 3 \ 5} \quad | \quad \underline{\dot{1} \ 5 \ 6 \ \dot{1}} \quad |$
 不 除 忠 不 表 朝 纲

$0 \quad \dot{1} \quad \overset{\sim}{6} \quad | \quad \overset{5}{\text{e}} 3 \quad (\underline{6\dot{1}65} \quad | \quad \underline{3 \ \dot{1}} \quad \underline{6 \ 5} \quad | \quad 3) \quad \overset{\sim}{3} \quad \curvearrowright \quad | \quad 0 \quad \overset{\sim}{2} \quad \dot{1} \quad |$
 难 振， 遇 国 难

$\dot{1} \quad \underline{6 \ \dot{1}} \quad | \quad \overset{\sim}{3} \cdot \quad \curvearrowright \quad (\dot{1} \quad \underline{65 \ \dot{1}}) \quad | \quad \underline{6 \ \overset{\sim}{3}} \quad \overset{\sim}{3} \quad \curvearrowright \quad | \quad 0 \quad \underline{\overset{\sim}{3} \ 7 \ 6\dot{1}} \quad | \quad 5 \quad \dots$
 再 有 谁 统 率 将 兵。

节奏变化之二的扩展形式，也叫“溜腔”，可用于上句也可

用于下句。见下例:

〔曲例六〕

〔垛头〕 (仓 1̣ 6̣ 1̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 5̣ 0̣3̣ | 2̣3̣ 5̣ 5̣ 3̣2̣ |

1̣.2̣ 3̣ 5̣3̣ | 2̣3̣ 5̣ 5̣ 3̣2̣ | 1) 3̣ | 2̣ 2̣ 1̣ | 1̣ 2̣ 1̣ 6̣ |
头 一 杯 水

1̣ 6̣.3̣ 2̣ 6̣ | 5 . (1̣ | 6̣ 5̣ 3̣ 6̣ | 5) 3̣7̣ 2̣ | 2̣ 5̣ 3̣ |
酒 敬 天

2̣ 1̣ 1̣ | 5 6̣ 6̣ | 5 (5̣ 5̣ | 3̣ 5̣ 2̣1̣2̣3̣ | 5̣ 3̣5̣ 6̣5̣ 1̣ |
伦,

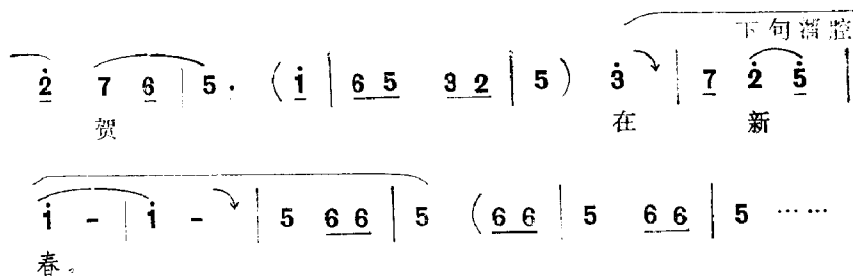
6̣1̣6̣5̣ 3̣ 6̣ | 5) 1̣ 2̣ | 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 0̣ 2̣ 7̣ 6̣ | 3̣ 5̣ (1̣ |
二 一 杯 水 酒

6̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 5) 3̣ | 7̣6̣ 1̣ 1̣6̣ 1̣ | 5 . (6̣ | 3̣6̣4̣3̣ 2̣ 3̣ |
敬 母 亲.

5) 6̣ 1̣ | 1̣ 7̣ 6̣ | 6̣ 5̣ | 1̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 5̣ 3̣ (3̣ 3̣ |
保 祐 老 娘 长在 世,

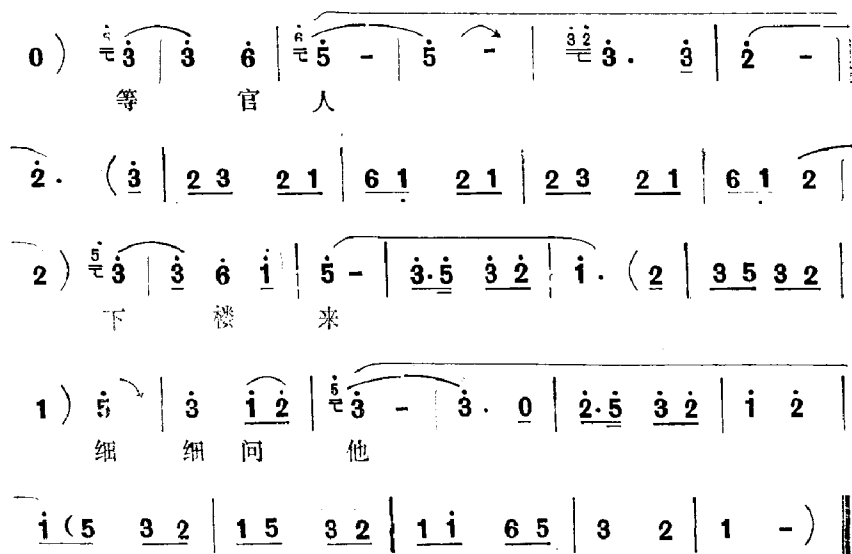
0̣ 1̣ 6̣6̣5̣2̣ | 3) 1̣ 1̣ 3̣ 3̣ | 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 6̣ 0̣ 2̣ |
儿 年 年

1̣ - | (1̣.1̣ 1̣ 6̣ | 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣.1̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 2̣ 1̣) 1̣ 2̣ |
庆



上例的第一句是上句的扩展形式，也叫上句“溜腔”，是把基本形式的尾腔扩展了一小节，曲调也作了相应的提高和装饰。第四句是下句的扩展形式，也叫下句“溜腔”，它的变化比上句大，一句三断，分句之后都有过门相接，一三分句都有开阔的拖腔，这种下句溜腔又叫〔溜板〕，常用于唱段的转折或人物更换的地方；还可以接终止式的过门用以结束唱段。下面曲例是作为终止式形式的溜腔。

〔曲例七〕



(3) 速度变化之一的「慢二板」，它比普通二板速度慢、曲调装饰较多，它可以独立构成唱段，但在实际应用中多是用在唱段的前部。慢二板和二板并没有绝然的界限，从曲谱上看只有曲调的繁简不同。下例是由「慢二板」、「二板」、「快二板」组合而成的一个唱段。

〔曲例八〕

〔慢二板〕

($\frac{2}{4}$ 0 $\dot{2}$ 6 $\dot{1}$ | 56 $\dot{1}\dot{1}$ 6535 | 2123 5 $\dot{1}$ | 6 $\dot{1}$ 55 6432 |

1612 56 $\dot{1}$ 5 6 43 | 212355 6432 | 1) $\hat{3}\hat{2}\hat{3}$ | $\hat{3}$ 6 $\dot{1}$ 5 6 |

沉香 果

$\hat{3}\cdot\hat{5}\hat{3}\hat{2}$ 7 6 | 5. (5 5 $\dot{1}\dot{1}$ | 6 $\dot{1}$ 65 3. 5 6 $\dot{1}$ | 5) $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{1}$ $\hat{3}\hat{2}$ 7 6 |

然 心 紧

6 3 7 6 | $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{ㄣ}}}$ 5 ($\hat{2}\hat{2}$ 6 $\hat{2}$ 76 | 5 6 $\dot{1}$ 65 | 3. 6 43 2. 1 23 |

定，

5 03 2343 | 234346 464323 | 5) 5 3 | $\hat{3}$ $\hat{2}\hat{6}\hat{1}$ |

在 强 将

$\dot{1}$ 35 6. $\hat{2}$ 76 | $\overset{\dot{1}}{\text{ㄣ}}$ 6 35 (6 $\dot{1}$ | 3643 2123 | 5) $\dot{1}$ 6 | 6 432123 |

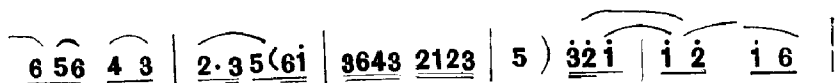
手 下 无 弱

5 (5 5 $\dot{1}$ | 6 $\dot{1}$ 65 356 $\dot{1}$ | 5) $\hat{3}$ $\hat{3}$ | $\hat{3}$ $\hat{2}\hat{1}$ 6 $\dot{1}$ | $\dot{1}$ 6 5 6 |

兵 三 圣 母 的 性 情

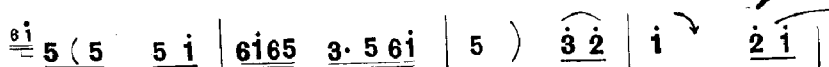
$\dot{1}$ $\dot{1}$ 676 $\hat{4}$ | $\overset{5}{\text{ㄣ}}$ 3. (5 6 $\dot{1}$ 65 | 356 $\dot{1}$ 5324 | 3) $\hat{3}$ 5 | $\dot{1}$ 5 676 |

多刚 硬， 小 沉 香



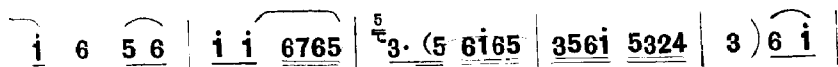
与 他 母

一 般



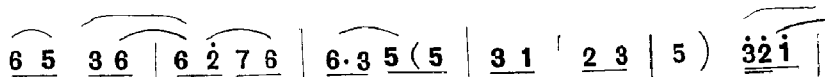
同。

那 二 郎



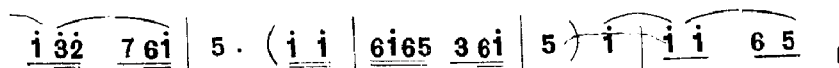
做 事 多 凶 狠，

把



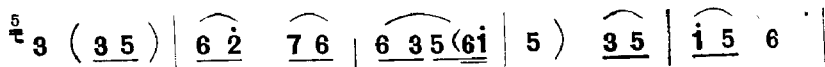
圣 母 压 在

华



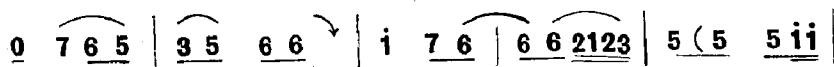
山 中。

黑 风



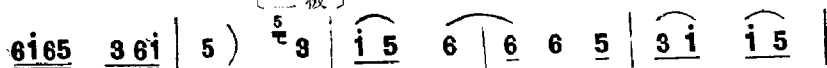
洞 把 罪 受，

我 算 她

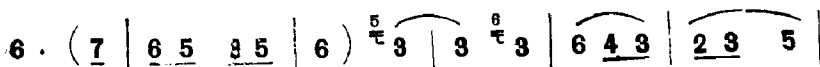


受 苦 也 够 一 十 三 冬。

(二板)

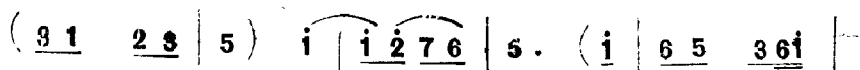


在 罗 州 来 了 小 沉

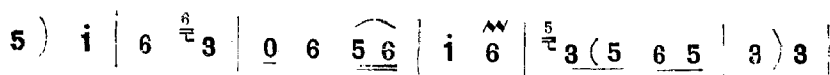


香，

要 救 他 母

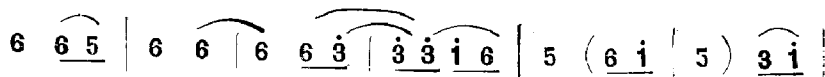


出 牢 笼。

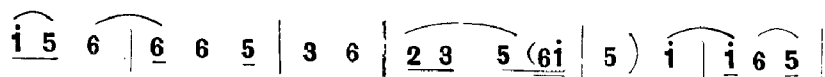


因 此 上 将 他 来 点 化 划

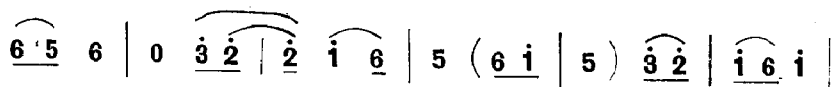
〔快二板〕



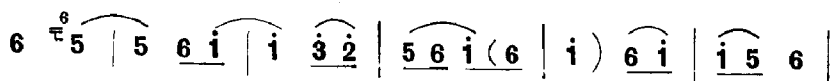
一 道 天 河 挡 路 行。 也



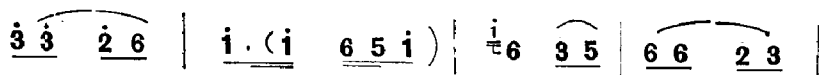
是 他 脱 胎 换 了 骨， 能 够



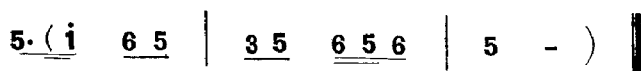
驾 云 来 腾 空。 再 赐 他



开 山 斧 一 把， 我 助 他



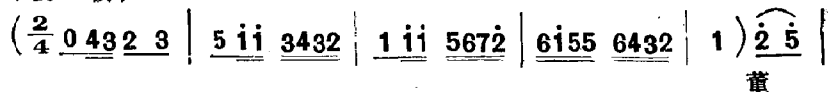
劈 华 山 救 母 成



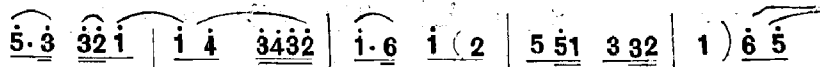
下例是一段独立使用慢二板的女腔。

(曲例九)

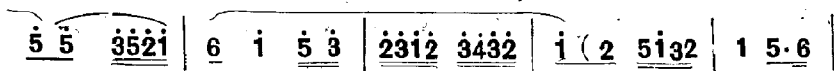
(慢二板)



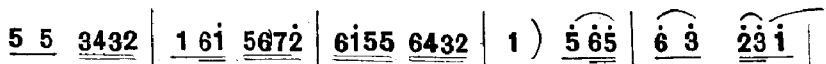
董



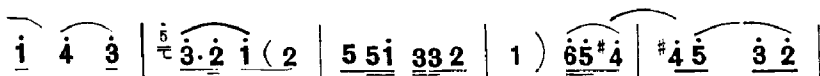
郎 他 在 前 面 勿



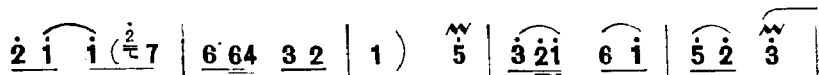
匆 走，



七 女 我 在



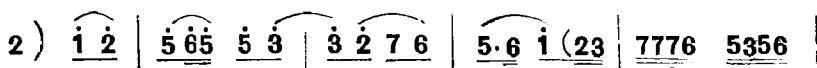
后 边 泪 双



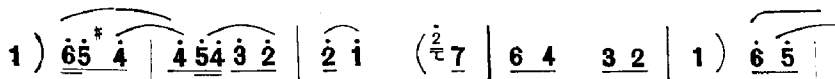
流。 他 那 里 笑 容



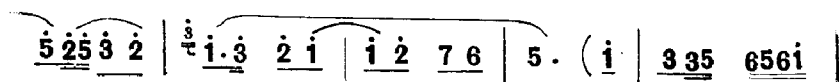
满 面 多 欢 喜，



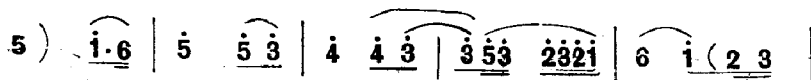
那 知 道 七 女



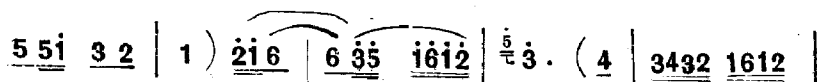
无 限 愁。 实



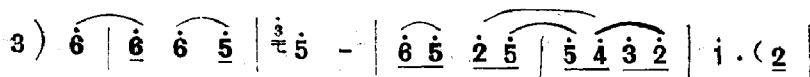
指 望



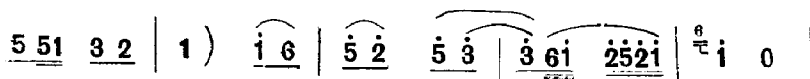
配 夫 妻 天 长 日 久，



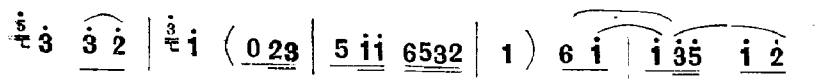
又 谁 知



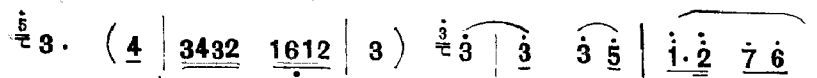
今 日 里 要 把 他 丢。



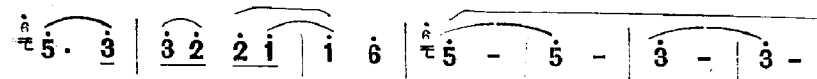
在 路 途 我 把



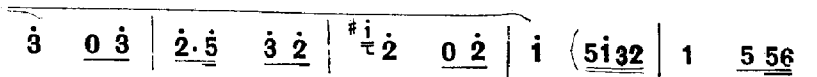
父 王 恨， 你 何



不 让 我 夫



妻 同 到 白 头。



5 5 3 2 | 1.2 4643 | 2346 ⁵/₄ 3 32 | 1) ⁶/₄ 6 | 3 5 2 6 5 |

满 腹 的

5 1 2 | ⁶/₄ 3 0 | 5.3 2 1 | ⁶/₄ 1 . (2 3 | 5 5 1 3 2 |

苦 愁 难 出 口，

(渐慢)

1) ⁵/₄ 3 | 3 3 5 | 6 1 6 5 | 2 3 2 3 5 | 5 3 2 1 |

见 董 郎 我 暂 把 伤 心

7.6 5 6 | 1 (1 1 6 5 | ⁵/₄ 3 2 2 | 1 -) ||

泪 收。

(4) 速度变化之二的〔快二板〕，老艺人叫它〔二不二、三不三〕。它是在紧缩形式的基础上加快速度而形成的一种二板。其曲调、节奏形式是二板、板眼形式已是三板（有板无眼）句间只有小“垫头”，多用于唱段的后部（如曲例八）也可以单独构成唱段，曲谱也可记 $\frac{1}{4}$ 。如下例：

(曲例十)

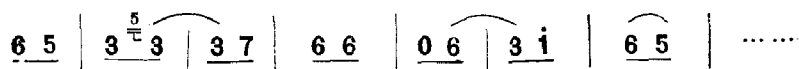
〔快二板〕

$\frac{1}{4}$ 0 6 | 3 6 5 | 3 6 5 | 6 [~] 5 | 6 (6 5 | 6) 3 | 6 3 5 |

我 有 一 个 御 甥 叫 高 君 保， 在 双 锁

6 6 [~] | 0 5 | 3 6 2 3 | 5 (6 6 | 5) 7 | 6 7 | 6 0 | 3.7 |

山 前 去 搬 兵。 双 锁 山 搬 来了

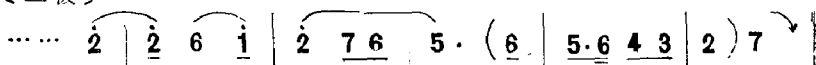


刘金 定,力 杀 四门 进 了 城。

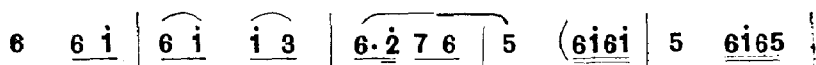
以上例举的十个〔二板〕曲例仅是常用的、通用的基本形式和变化形式,在实际演唱中由于剧目的不同、词句不同、演员条件不同,对通用的腔调各有不同的处理。下面是著名老艺人周福才老先生根据人物的感情处理的几句唱腔。

(曲例十一)

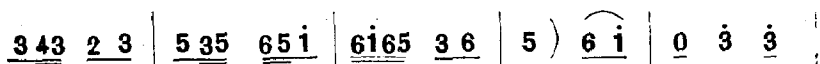
〔二板〕



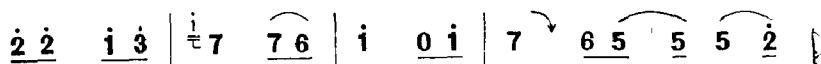
我 本 该 不



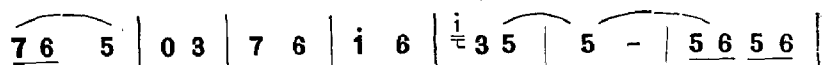
对 我的 老 娘 讲,



俺 举 家



过 不 去 这 临 潼 山 这 回 不 了 太



原, 这 才 是 千 难 万



难

难 死 了

6.2 7 6 | 5. (6 | 4 3 2 3 | 5.6 1̇ 3̇ | 2̇ 1̇ 7 6 |

我，

5) 3̇ | 2̇ 1̇ 6 | 6 7 6 | 6 5 (1̇ | 6.5 3 6 | 5) 2̇ |

活 活 的 难 死 我

2̇ 1̇ 6 1̇ | 5. (1̇ | 3 5 6 1̇ | 5) 3̇ | 0 3 5 |

李 渊。 话 讲

6 5 6 | 3̇ 7 6 | 6 3 5 | 5 1̇ | 6 1̇ | 6 2̇ 7 |

千 言 不 为 妙， 我 只 得 巧 言

0 3 5 | 6 - | 1̇ 3 6 | 6 7. | 6 0 6 | 3 5 6 5 |

花 语 把 我的 娘 瞒 她 解 不 透

6 2 3 | 5. (1̇ | 3 1 2 3 | 5) 3̇ | 6 7 6 1̇ | 1̇ 1̇ 2̇ |

机 关。 我 只 得 上

3̇ 7 6 | 5. (6 | 5 6 4 3 | 2) 7 | 0 6 5 |

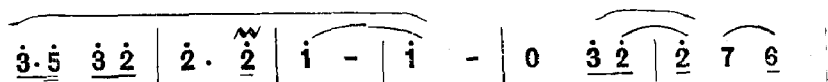
前 见 老

6.2 7 6 | 5 - | 5 (6 6 | 5 6 6 | 5 6 6 | 5 1̇ |

母， (白) 母 亲！

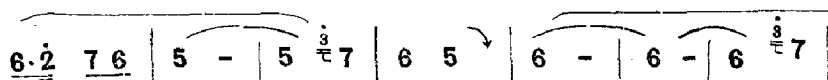
3 6 5 | 1̇.1̇ 6 5 | 3 2 5 | 5) 2̇ | 2̇ 1̇ 2̇ |

(唱) 儿 的



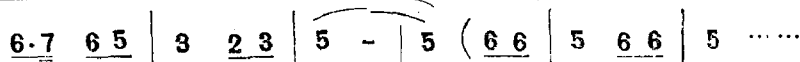
娘

在 轿



里

儿 来 问 安。



这几句唱词格式也有变化、不是对称的七字句,也不是对称的十字句,唱腔的安排有松有紧,第三句“千难万难”的“万”字加了三小节的拖腔,用以表现李渊当时忧虑焦急的心情;最后的溜腔也处理的不一,“儿来问安”的尾腔不是象通常的溜腔跳进到“2̣”再下行拖腔结束到“5̣”,而是平起低回上行结束到“5̣”。

(三) 三板

三板也叫快板,是有板无眼的形式,它是老调唱腔中速度最快的一种板式。它的节奏紧凑,常是一字一音、一板一音,七字句是七板,十字句是九板,曲调简单,上句的落音不固定。

三板可独立构成唱段,也可和别的板式连接,在唱段中多是与紧打慢唱的板式相结合,因两者的伴奏形式相同,转换自如。这种唱腔适于表现紧张、兴奋、激动的情绪。

为了叙述简便,下面选用几句三人对唱的形式,前两句是小生腔,第三句是花脸腔,第四句是女腔。唱词是十字句,上句是顶板起唱,下句是闪板起唱,句间无过门。

(曲例一)

〔三板〕 $\frac{1}{4}$

(八大0 | 仓 | 才台 | 仓才 | 乙才 | 仓 | 才台 | 仓 | ī | ī 3 |

2 6 | 5 5 | ī 1 | 6532 | 1) | ī | ī | 5 | 0 ī | ī 3 |

(罗通唱) 上 殿 来 谢 万

2̇ | 2̇ ī | ī | ⁶ī | 0 ī | 6 ī | 5 | 0 ī | 6 3̇ | 2̇ |

岁 不 把 臣 斩, 谢 伯 父 谢 伯 母

6 5 | 3 | 5 | 5 | 6 | 6 | 0 5 | 5 6 | ⁶3 | 6 5 |

还有 姪 兄。(程唱)我 的 儿 从 今 后 性 体

5 | 6 | 0 3̇ | 3̇ 6̇ | 5̇ | 0 6̇ | 6̇ 6̇ | ^{5̇}3̇ | 3̇ 2̇ |

要 改, (程五嫂)我 的 儿 从 今 后 莫 再

5̇ | 5̇ 6̇ | 3̇ 2̇ | ī (2̇ | ī 2̇ | ī 2̇ | ī 2̇ | ī) |

行 凶。

下例是与〔紧打慢唱〕相结合的形式:

(曲例二)

(八大0 | 仓 | 才台 | 仓才 | 乙才 | 仓 | 才台 | 仓 | ī | ī 3 |

2 6 | 5 5 | ī 6 | 5 5) | 6 2̇ | 2̇ 7 | 7 6 | 2̇ 2̇ | 7 6 |

我 一 见

$\dot{1} - \dot{1} - \dot{1} (\dot{1} \underline{6} | \underline{5} \underline{2} | \underline{6} \underline{5} | \underline{5} \underline{6}) | \dot{2} \dot{2} \dot{1} \underline{6}$

先生

$5 - \dot{2} \dot{2} - \dot{1} \underline{6} \dot{1} \overset{\sim}{\dot{2}} \dot{1} - - \dot{1} \underline{6} 5 \overset{\sim}{\dot{6}} \overset{\wedge}{\dot{5}} - (\underline{5} \underline{6})$

他去了，

$\underline{5} \underline{6} | \underline{5} \underline{6} | \underline{5} \underline{6} | \text{仓才} | \text{仓} | \text{仓} | \underline{\text{八大}} | \text{仓} | \text{才台} | \text{仓才} |$

$\text{来仓} | \text{乙才} | \text{来仓} | \dot{1} | \dot{1} \underline{3} | \underline{2} \underline{6} | \underline{5} \underline{5} | \underline{1} \underline{6} | \underline{5} \underline{5} |$

$1) | \dot{1} \underline{6} | \dot{1} | \underline{0} \underline{\dot{2}} | \underline{\dot{2}} \underline{7} | \dot{1} \dot{1} | \underline{5} \underline{\dot{1}} | 5 | \underline{0} \underline{\dot{1}} |$

倒叫孤兄哭(哇)嚎陶。三

$\dot{1} \underline{6} | \underline{5} \underline{\dot{1}} | \dot{1} \curvearrowright | \underline{0} \underline{7} | \underline{7} \underline{5} | \dot{1} \curvearrowright | \underline{0} \underline{7} |$

第四弟一声叫，为

$\underline{7} \underline{6} | 5 | \dot{1} | 5 \curvearrowright | \underline{5} \underline{\dot{1}} | \dot{1} \underline{5} | \dots$

兄把话对你学。

还有一种顶板起唱，头一板两个字，上句中间停顿，下句紧缩元板。如下例：

(曲例二)

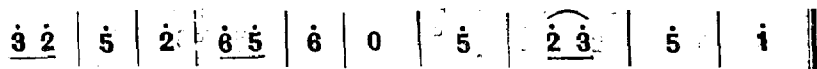
$(\underline{\text{八大}} \underline{0} | \text{仓} | \text{台才} | \text{仓才} | \text{乙才} | \text{仓} | \text{才} | \text{仓} | \dot{1} | \underline{6} \underline{5} |$

$\underline{2} \underline{6} | \underline{5} \underline{5} | \underline{1} \underline{\dot{1}} | \underline{6} \underline{5} | 1) | \underline{\dot{3}} \underline{\dot{1}} | \dot{2} | \dot{1} | 0 | \dot{3} | \dot{6} |$

民女跪在大堂



上，尊声 老 爷 听 根 由，王延 德 剥 去



奴 的 手，要 与 民 女 报 冤 仇。

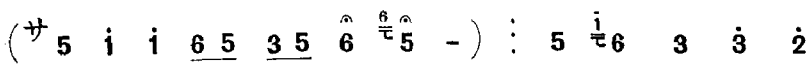
(四) 拨子

拨子是节奏自由的一种板式，类似京剧的散板。这种板式的唱腔和自然语言很相近，有如朗诵。它可以根据感情的需要对音乐中的停顿、字位的疏密、拖腔的长短自由发挥。它可用于一般的叙述，也可以表现激愤、悲伤、思念、感叹各种情绪。

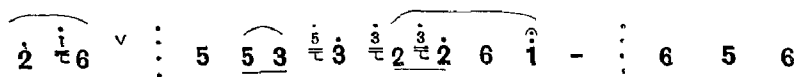
拨子这种板式可单独使用，也可和各种板式连接。它的上下句结构相同。男腔上句落音“1”，下句是“5”，女腔上句落音是“2”，下句是“1”。

(曲例一) 男腔

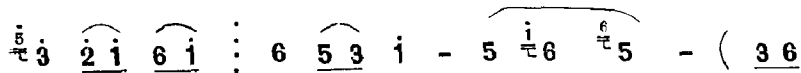
〔拨子〕



(仓 才 仓 来 台 上 台 台 仓) 老 贼 你 出 此



言 大 犯 例 禁， 本 御 使



岂 容 你 胡 作 非 为。 空 才

5 -) : : $\overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}} \overset{\wedge}{6} \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} 3 \underline{5 3} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}} : : \overset{5}{\underset{\cdot}{3}} \overset{5}{\underset{\cdot}{3}} \underline{\overset{5}{\underset{\cdot}{2}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}}} 6 \overset{5}{\underset{\cdot}{i}} -$

仓 你 本 是 老 奸 贼 人 皆 知 晓，

: : 3 5 $\overset{5}{\underset{\cdot}{3}} \overset{5}{\underset{\cdot}{2}} \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}} : : \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} 3 \overset{5}{\underset{\cdot}{i}} - 5 \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} 6 5 -$

罪 恶 重 重 数 不 清，

(曲例二女腔)

(拨子)

(サ 5 $\overset{5}{\underset{\cdot}{i}} \underline{\overset{5}{\underset{\cdot}{i}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}}} \underline{6 5} \underline{3 5} \underline{6 5 6} \overset{5}{\underset{\cdot}{2}} - \underline{3 5 6} 6 5 -$)

: : 5 5 $\overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} 3 \overset{5}{\underset{\cdot}{3}} \overset{\wedge}{\overset{5}{\underset{\cdot}{2}}} \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}} : : 4 \overset{5}{\underset{\cdot}{3}} \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} 3 0 \overset{5}{\underset{\cdot}{6}} 5 \underline{\overset{5}{\underset{\cdot}{4}} \overset{5}{\underset{\cdot}{3}}} \overset{5}{\underset{\cdot}{3}}$

忠 良 后 真 乃 是 才 高 志 远

$\overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} \overset{5}{\underset{\cdot}{2}} - : : (5 \ 4 \ 3 \ 2 -) : : \overset{5}{\underset{\cdot}{2}} \overset{5}{\underset{\cdot}{3}} \underline{\overset{5}{\underset{\cdot}{2}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}}} \overset{5}{\underset{\cdot}{2}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}} 0$

我 兰 贞 怎 不 爱

: : $\underline{\overset{5}{\underset{\cdot}{2}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \overset{5}{\underset{\cdot}{4}} \underline{\overset{5}{\underset{\cdot}{3}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}}} \overset{\wedge}{\overset{5}{\underset{\cdot}{2}}} \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}} : : (4 \ 3 \ 2 -) : : \underline{\overset{5}{\underset{\cdot}{2}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}}}$

有 志 儿 男

我

$\underline{\overset{5}{\underset{\cdot}{3}} \overset{5}{\underset{\cdot}{2}}} \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}} 0 : : \underline{\overset{5}{\underset{\cdot}{2}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}}} \overset{\wedge}{\overset{5}{\underset{\cdot}{2}}} \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}} 0 : : \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} 3 \underline{\overset{5}{\underset{\cdot}{i}} \overset{5}{\underset{\cdot}{2}}} 5 \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} \overset{5}{\underset{\cdot}{2}}$

若 是 稟 祖 父 定 将 他 斩

($\overset{5}{\underset{\cdot}{2}} -$) : : $\overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} 3 \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} 3 \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} 5 - : : 3 \underline{\overset{5}{\underset{\cdot}{2}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}}} \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}}$

落 骂 名 还 害 我

: : $\overset{5}{\underset{\cdot}{2}} \underline{\overset{5}{\underset{\cdot}{i}} \overset{5}{\underset{\cdot}{2}}} 5 \underline{\overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \overset{5}{\underset{\cdot}{3}}} - \overset{5}{\underset{\cdot}{2}} - \overset{5}{\underset{\cdot}{\epsilon}} \overset{5}{\underset{\cdot}{i}} -$

孤 孤 单 单

(五) 紧打慢唱

紧打慢唱这种板式正如它的名称所示，是一种用急促节奏伴奏（与三板相同、以板击节拍），自由节奏演唱的板式（与〔拨子〕相似）。这种板式很富有戏剧性，多用以表现激昂、奔放和急切不安的情绪，它常与快二板或三板结合使用，也可以单独构成唱段。

(曲例一) 男腔

〔紧打慢唱〕

($\frac{1}{4}$ 八大 | 仓 | 才台 | 仓才 | 台仓 | 乙才 | 台仓 | i |

i 3 | 2 6 | 5 5 | 1 i | 6 5 3 5 | 1 6 | 5 3) | 5.6 5 -

忍

($\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6}$ $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6}$) $\overset{\circ}{5}$ $\overset{\circ}{5}$ 5 - ($\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5}$ $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5}$ $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5}$ $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{5}$) $\overset{\circ}{2}$

悲 愤

领

$\overset{\circ}{5}$ $\overset{\circ}{3}$ $\overset{\circ}{2}$ $\overset{\circ}{1}$ 0 6 $\overset{\circ}{1}$ $\overset{\circ}{2}$ $\overset{\circ}{1}$ 2 $\overset{\circ}{1}$ - $\overset{\circ}{1}$ 6 - $\overset{\circ}{5}$ 6 5

圣

旨

($\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6}$ $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6}$) $\overset{\circ}{3}$ - $\overset{\circ}{5}$ $\overset{\circ}{2}$ - ($\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{3}$ $\overset{\circ}{2} \overset{\circ}{3}$) $\overset{\circ}{3}$ $\overset{\circ}{2}$ 0 $\overset{\circ}{1}$ 6 $\overset{\circ}{1}$ $\overset{\circ}{2}$

边

庭

挂

帅

$\overset{\circ}{2}$ $\overset{\circ}{1}$ - $\overset{\circ}{1}$) $\overset{\circ}{5}$ 6 - ($\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6}$ $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{6}$ $\overset{\circ}{5} \overset{\circ}{1}$ $\overset{\circ}{1} \overset{\circ}{3}$ 5)

(下接〔二板〕)

(曲例二) 女腔

(紧打慢唱)

($\frac{1}{4}$ 八大 | 0 | 仓 | 才台 | 仓才 | 乙才 | 仓 | 才 | 仓 | i |

i 3 | 2 6 | 5 5 | 1 i | 6 5 | 1 2 | 1 2) | i - -

我

$\dot{3}$ $\dot{2}$ - - $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ - - $\dot{3}$ $\dot{5}$ - - $\dot{3}$ $\dot{2}$ | ($\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ |

— 到

$\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$ | 0 | $\dot{2}$ | 0 | $\dot{2}$ | $\dot{2}$) | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ - $\dot{2}$ -

书 房

$\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ - ($\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$) | $\dot{3}$ $\dot{1}$ - $\dot{3}$ $\dot{2}$ - $\dot{6}$ $\dot{1}$ -

问 端 详

$\dot{1}$ $\dot{5}$ - $\dot{3}$ - $\dot{2}$ $\dot{5}$ - $\dot{3}$ $\dot{1}$ -) 0 (

(大 大八 仓 仓 令 令 0)

(六) 哭板

哭板的节拍形式属于散板，它的特点是唱词不规整，句字可长可短，没有辙韵，不分上下句，到段落处停顿，结尾用一个下行的拖腔。

哭板主要用于哭诉时，多是穿插在其他板式中来表现悲伤、沉痛的感情。

(曲例一) 男腔

(^サ 0 0 0 0 5 i i i 6 5 3 5 6 5 6 2 5 -)

(大 大 八 大 台 仓 才 仓 来 台 才 台 台 空 仓)

$\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ - : $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ 6 0

哭 哭 一 声 程 老 爷 程 老 爷，

: 6 3 $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ 0 : 5 $\dot{1}$ 6 5 -

我 替 幼 主 一 死 并 非 假 意，

2 5 0 : $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ 0 : 5 $\dot{1}$ $\dot{1}$ 6 5 $\dot{2}$

可 叹 我 有 八 十 岁 老

$\dot{5}$ $\dot{1}$ 0 : $\dot{1}$ 6 6 5 6 5 $\dot{5}$ 0 : $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$

母 少 年 的 妹 妹， 他 们 靠 与 何

$\dot{1}$ $\dot{1}$ - : $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 0 6 5 6 $\dot{1}$: $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$

人 了， 不 明 白 的 程 老 爷。

$\dot{1}$ - 6 - $\dot{5}$ 6 5 - ||

(曲例二) 女腔

(大 $\dot{1}$ 6 5 4 5 6 5 6 6 2 $\dot{5}$ 5 -) $\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$

你 侄 儿 罗 通

6̣ 6̣ 3̣ 0 : 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ 3̣ ị 2̣ 6̣ 2̣ ị 2̣ 0

犯 罪 你 不 上 殿 保 本 等 待

ị 6̣ 5̣ 5̣ - : 2̣ ị 2̣ ị 2̣ 5̣ - 3̣ - 2̣ - ị - |

何 人 哪 我 的 程 五 嫂

(七) 起腔、导板和搭调

起腔、导板、搭调，三者都是散唱的单句唱腔，它做为各种板式的引句能起到突出人物、渲染气氛的作用。下面是三者的不同形态和用法。

1、〔起腔〕是老调的传统形式，它用于唱段开始的上句，下句是其他板式（一般是头板或二板），起腔的节奏自由和拨子相似，但比拨子的腔多，句末结束到调式的主音。

(曲例一) 男腔

(サ 3̣ 5̣ : ị ị 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ -) 5̣ 6̣ 5̣ - 3̣

(仓 才 仓 来 台 才 台 台 仓) 、 手 拉

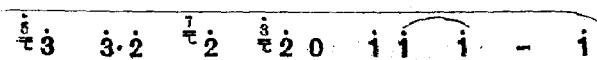
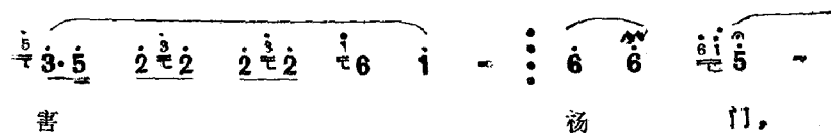
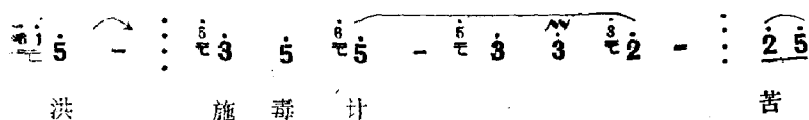
ị 2̣ 2̣ ị ị - (6̣ - 5̣ 6̣ 5̣ -) 2̣ 2̣ ị 0 2̣ 2̣ ị - 5̣ 6̣ 5̣ -

手 儿 出 营 门，

(曲例二) 女腔

(5̣ ị 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ 4̣ 3̣ 2̣ 1̣ -) 5̣ 7̣ ị - : 6̣

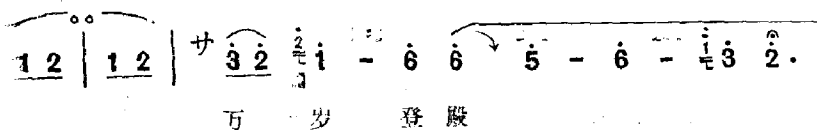
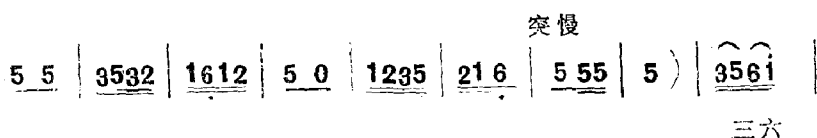
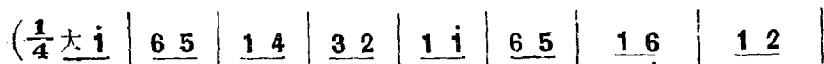
(仓 才 仓 来 台 才 台 乙 台 仓) 恨 潘



2、〔导板〕也是一个上句的唱腔，在老调中所用的导板有两种，一种是〔小导板〕（又叫乱导板），它是从河北梆子中吸取过来的，多用于女腔，另一种是男女通用的。

（曲例一）

〔小导板〕



(3 2 3 2 3) $\dot{5}$ - $\dot{5}$ $\dot{1}$. (2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 6 1)

上例是女腔小导板的形态，常表现喜悦的情绪。它是由两种不同的节奏形式组成的，前面是有板无眼 $\frac{1}{4}$ 的形式，后面是紧打慢唱的形式。据说〔乱导板〕的名称就是以其前后节奏不同而得名。

下例是男女通用的导板，这种导板用的比较晚，是从京剧和梆子中演变过来的，这种导板与传统的起腔相似，不同的是句间增加了锣鼓衬托，情绪比起腔较为激昂。如下例：

(曲例二)

〔导板〕

(大台 仓，哪 才台 仓 仓 仓 $\dot{1}$ 6 1 5 6 4 3 2 1 2 3

5 6 3 5 6 1 5 6 7 2 6 7 $\dot{2}$. $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2}$ $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2}$ $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2}$ $\overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2}$ $\overset{\cdot}{2} 0$ $0 \overset{\cdot}{2}$ $\overset{\cdot}{2} 7$ -

0 6 5 6 5 5 3 4 3 2 1 -) $\dot{6}$ $\dot{6}$ - $\dot{5}$ $\dot{5}$ - 0

登 城 楼

$\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$. $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ - (0 3 2 6 1 2 0)

望 明 月 (哪 - 0 八 大 空 才 仓 0

$\dot{6}$ - $\dot{6} 0$ 0 $\dot{5}$ - $\dot{6}$ $\dot{1}$ 2 3 1 2 3 5 2 3 0

心 情 (八 大) 悲 痛

$\dot{5}$ - $\dot{1}$ - $\dot{3}$ - $\dot{2}$ - $\dot{1}$ - (接“回头”，转板)

3、〔搭调〕也是一句散唱的引句，唱词是在上下句之外由于情绪需要而加的一句自由体的唱词，字数可多可少，唱腔的曲调性不强，但情感强烈很有感染力。多用以表现感情激动时的惊恐、感叹、忧伤多种情绪。

(曲例一)

$(\overset{\circ}{0} \quad 0 \quad \underline{3 \overset{\circ}{6} \overset{j}{7}} \quad 5 \quad -) \quad 5 \quad \overset{\circ}{3} \quad \overset{\wedge}{2} \quad \overset{\circ}{1} \quad \overset{\circ}{2} \quad \overset{\circ}{1} \quad 5$
 (哪 八 大 空 才 仓) 大 王 爷 们 高 山 站
 $\overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{1} \quad \overset{\circ}{2} \quad \overset{\circ}{1} \quad 5 \quad \overset{\circ}{1} \quad \overset{\circ}{1} \quad \overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{3} \quad \overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{1}$
 稳 听 我 慢 慢 的 道
 $\overset{\circ}{2} \quad \overset{\circ}{1} \quad 5 \quad \overset{6}{5} \quad \overset{6}{5} \quad 6 \quad \overset{3}{5} \quad \overset{\circ}{5} \quad -$
 来，

(曲例二)

(サ 八 八 大 仓 仓 令 仓 $\underline{5 \quad 5} \quad \overset{\circ}{5} \quad -) \quad \overset{\circ}{6} \quad \overset{\circ}{5} \quad \underline{\overset{\circ}{3} \quad \overset{\circ}{2}}$
 罢 了 我 那
 $\underline{\overset{\circ}{3} \quad \overset{\circ}{3} \quad \overset{\circ}{2}} \quad \underline{\overset{\circ}{1} \quad \overset{\circ}{2}} \quad \overset{\circ}{1} \quad \overset{\circ}{2} \quad - \quad \underline{\overset{\circ}{1} \quad \overset{\circ}{6}} \quad \overset{\circ}{5} \quad \overset{\circ}{5} \quad - \quad \overset{\circ}{2} \quad \overset{\circ}{2} \quad - \quad \overset{\circ}{1} \quad -$
 难 见 面 的 小 娇 儿 啊，

(八) 锁板和送板

〔锁板〕和〔送板〕都是唱段的结束形式，是由基本板式的唱腔变化而成，它以固定的形式用于唱段的结尾处，使唱段有一个完满的终止感。

1、锁板的几种形式

①上下句形式的锁板。

..... | 5) $\overset{\cdot}{i}$ 6 | 6 $\overset{\cdot}{i}$ | 6 $\overset{6}{\underset{\cdot}{\epsilon}}$ 5 | 5 3 | 3 3 2 |
 品 级 台 前 忙 乱
 $\overset{2}{\underset{\cdot}{i}}$ 6 $\overset{\cdot}{i}$ | $\overset{\cdot}{i}$ 6 | 3 3 | $\overset{\cdot}{i}$ $\overset{6}{\underset{\cdot}{\epsilon}}$ 3 | $\overset{7}{\underset{\cdot}{\epsilon}}$ 6 5 | 6 $\overset{6}{\underset{\cdot}{\epsilon}}$ 3 |
 跪, 口 呼 着 万 岁 爷 龙 驾
 $\overset{\cdot}{i}$ 5 6 | $\overset{6}{\underset{\cdot}{\epsilon}}$ 5 . ($\overset{\cdot}{i}$ 6 5 | 3 6 $\overset{\cdot}{i}$ | 5 -) ||
 安 宁。

这种锁板是：上句结尾部分音位提高（男落“1”“女落“5”），句间不用过门，下句的后一个分句节奏规整成为

$\begin{matrix} \times & \times \\ \text{—} & \text{—} \end{matrix}$ | $\begin{matrix} \times \\ \text{—} \end{matrix}$ 三 | $\begin{matrix} \times \\ \text{—} \end{matrix}$ 四 的形式，后续终止过门。

②下句的锁板

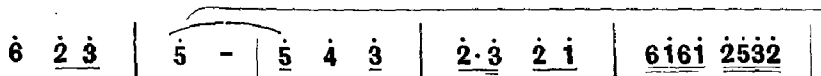
第一种只用上例的下句。

第二种把下句后一个分句的节奏紧缩。如：

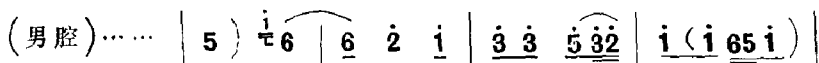
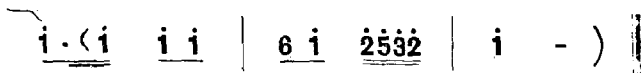
$\overset{6}{\underset{\cdot}{\epsilon}}$ | $\overset{6}{\underset{\cdot}{\epsilon}}$ 5 | $\overset{6}{\underset{\cdot}{\epsilon}}$ $\overset{2}{\underset{\cdot}{i}}$ 3 | 5 0 | $\overset{2}{\underset{\cdot}{i}}$ 3 5 | $\overset{\cdot}{i}$ 0 ||
 不 如 动 身 早 离 开。

第三种是用拖腔结束。如：

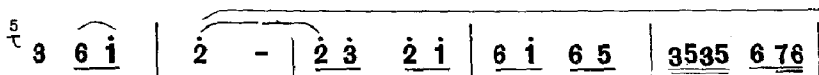
(女腔)..... | 1) 5 | 5 3 | $\overset{6}{\underset{\cdot}{\epsilon}}$ 5 $\overset{3}{\underset{\cdot}{i}}$ 2 | $\overset{\cdot}{i}$ (1235) |
 来 日 淀 上



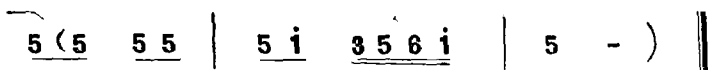
把 网 拉



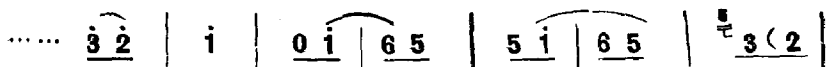
到 来 日 神 州 惊 雷



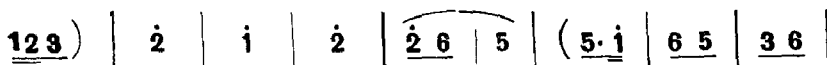
震 九 天。



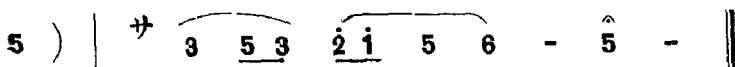
2、送板，是用于一场戏最后一个唱段的结束形式，结束句（下句）的中间加过门加锣鼓，过门后节奏撤散结束。



但 愿 潘 洪 早 招 供，



杨 家 冤 仇 (仓 来 才 乙 台



仓) 早 雪 清。

三、老调的伴奏。

伴奏是老调的器乐部分，传统称为“文武场”，它除用于

唱腔伴奏、配合演员念白、表演之外，还起着渲染舞台气氛，调剂舞台节奏的重要作用。

（一）文武场的乐器配置

文场主奏乐器是板胡（里弦 = G、外弦 = D），辅之以笛子（筒音 1 = C），笙（1 = D）以及二胡、三弦，还有用于演奏曲牌的海笛和唢呐。

武场的主要乐器有鼓、板、大锣、铙钹、小锣以及烘托唱腔节奏的梆子，还有用于固定场合的大、小堂鼓、大钹、小钹等。

（二）文武场在戏中的应用

文场主要用于伴奏唱腔，它以传统的伴奏方法和习惯的演奏技巧为唱腔托腔保调，来加深和补充唱腔的表现力，从而丰富唱腔的风格和韵味。另一个任务是用于配合演员的动作、情绪和舞台的规定情景，演奏行弦、曲牌之类的过场音乐，依其长期沿用的习惯，所使用的曲牌有四五十种，其中以弦乐器为主的有二十多种，如：小开门、柳青娘、洞房赞、万年欢等；、唢呐吹奏的有三十多首，如：风入松、将军令、朝天子、点绛、三眼腔等。

武场伴奏是运用节奏、音响不同的锣鼓点（也叫锣鼓经）来配合剧中的每一个环节，从角色的上下场、念白、唱腔、亮相、开打到每场戏的连接都离不开锣鼓点的配合。老调所用的锣鼓点是从京剧和河北梆子中吸取过来的，它的打法、用途与原来没有明显的不同。

随着时代的前进，剧目题材范围的扩大，文武场也有了相应的改革，文场增加了民族的弹拨和中低音乐器，在新编的历史剧和现代戏中，使用了幕前曲、幕后曲和为特定场合的配曲。对于传统曲牌、锣鼓点也有了创造性的运用和发展，这些改革丰富了老调音乐的表现力。

丝弦戏的传统调高及其沿革

徐 佩

自北宋崇宁三年（1104）制定大晟乐律，并且在政和元年（1111）颁大晟乐尺，又于宣和元年（1119），正式采用大晟府典乐①田为的乐制以后，南宋、金、元、明，曾长期沿用这一黄钟音高。据杨荫浏同志考证，宋大晟乐的黄钟频率为298.7赫兹，比现代通行的国际音乐标准 $d_1 293.73$ 赫兹约高30音分②，不足一个全音的七分之一。（以上见杨荫浏的《中国音乐史纲》“大晟九寸律③”、“田为太正少三律④”、以及“金、元、明雅乐律⑤”诸条）。这一长期被沿用的黄钟音高，自然对以后的音乐和戏曲影响都比较大，以至今天的民乐仍侧重以D为中心调，曲笛以D调为标准，更而引伸成以闭左手三音孔所发的音，做为笛调名等。

我省的古老地方剧种之一——丝弦戏，自然不会超脱到这种音乐历史的实际之外。例如：丝弦的宫调，就因为以黄钟D为宫，这是“官众”⑥所用的调高，故而人称“宫调”。

我国古代曾用“隔八相生”的方法生律。所谓的“隔八”，即是彼此间隔为半音的八个音位，它正是宫“1”与徵“5”的关系。用今天的说法，就是五度关系，因此，“隔八相生”就是“五度相生”。越调一名，就是它的调首音超越过主调的调首音五度以上，丝弦越调的宫。正是丝弦宫调的徵。如以宫音论调，那么宫调是主调D，越调是属调A。见图：

音位顺序	古音名	古唱名	今音名	今唱名	与调首的音程关系
一	黄 钟	宫	D	1	同度
二	大 吕		$\sharp D$		
三	太 簇	商	E	2	大二度
四	夹 钟		F		
五	姑 洗	角	$\sharp F$	3	大三度十
六	中 吕		G		
七	蕤 宾	变	$\sharp G$	4	增四度十
八	林 钟	征	A	5	纯五度

隔八（五度）相生

官调以D为宫，越调以A为宫这一调高，曾被丝弦沿用了数百年之久。从它诞生起，直到清光绪（1875—1908）年间，曲笛进入丝弦伴奏行列以后才变。

丝弦曲笛，在越调上习惯用民间正宫调指法⑦，直到今天仍然如此，正宫指法，不用叉口⑧不能成调，若用叉口，越调宫音降成了g，官调则降成c。在演唱人由于习惯而嫌低，同时伴奏者却只惯于正宫调指法又无E调笛的条件下，主劲派主张高，主美派主张低，于是折衷的方案是自制 $\sharp D$ 调笛，使官调为 $\sharp C$ ，越调为 $\sharp G$ 。这一调高，从光绪年间一直保持到全国解放后的1956年。

多年来，丝弦官越两调的调高之所以变化不大，是因它的常规唱腔所用音域有两个八度之宽，并且受真假交替运用的唱法限制的原故。如将官调升到宫音为 $\flat E$ ，越调宫音为 $\flat B$ ，则大跳后

发假声时不但费力，而且高音相当尖锐刺耳，如将官调降为宫音为B，越调宫音为 $\sharp F$ ，则假声相当虚弱，与宏大的真声很不协调。

自1957年石家庄丝弦剧团排练《空印盒》以后，即将调高改为官调 $1 = C$ ，越调 $1 = G$ 。这一设计当时基于以下四点考虑：

（一）已往的调门偏高，在大部分丝弦唱腔几乎每句都必须在大跳后换声，特别是快速度时真假声换声频繁而激烈，从而声带极易疲劳，再加上每日演出二至三场，演员大多数人的嗓子越唱越坏。

（二）现在演出，大多在剧场，即使露天演出，也有麦克助声。偏高的调门，往往不得不大喊大叫，以至震耳欲聋，演唱效果适得其反，费力不讨好。

（三）由于长期无女演员而形成的男旦唱腔，女演员唱来偏低，升高一至两调亦无济于事，女唱腔改革，将借鉴男腔，并采用在官调时唱越调腔，在越调时唱官调腔的方法，同时运用不严格移位的技巧，使女腔比男腔高四至五度。因此，从改革的女腔应用音域 $b - a_2$ 出发，决定调高略降。

（四）提琴或键盘类乐器在运用中，遇到 $\sharp C$ 与 $\sharp G$ 有七个升号，即使以平均律的等音化为 $b D$ 与 $b A$ ，也有五个与四个降号。板胡、二胡等民族乐器，用紧弦或动千斤等办法，不但对乐器寿命无益，而且不能获得良好的音响效果。总之，它远不如无升降号的官调 C 与只有一个升号的越调 G 在演奏或伴奏中简便易行。

多年实践的结果，证明官调 $1 = C$ ，越调 $1 = G$ ，无论在演唱还是伴奏的乐队总体效果上，都完全实用，特别是上述女唱腔改革方案通行之后。目前，丝弦的专业演出团体，除了北路雁北罗腔以外，其余都采用这一调高。有人曾一度把调门改回去，经

过一段实践比较后，便又自动改回来了。

注：①掌管音乐的官。

②音分通常以对数计算。因现代的 d_1 ，标准为293.66赫兹，所以：

$$(\text{Lg}298.7 - \text{Lg}293.66) \frac{1200}{\text{Lg}2} = 29.6 \text{ 音分} \approx 30 \text{ 音分}$$

③“政和元年（1111）五月六日，颁大晟乐尺。案大晟乐尺长299.57mm，它的九寸约长269.568 mm，径8.9856 mm，频率为298.725赫兹（ d_1 ）。”

④“宣和中，蔡攸提举大晟府，他奏举田为为大晟府典乐。从此不用中声八寸七分琯。而但用九寸琯，又为一律，长尺有八寸，曰太声；一律长四寸有半，曰少声，是为三黄钟律矣”。

⑤《金史乐志》：“明昌五年（1194），诏用唐宋故事，置所讲议礼乐，有司谓……阅今所用乐律，声调和平，无太高太下之失，可以久用”。“元代雅乐乐器的来源，有一部分是搜括各地宋代的遗器，有一部分是当时所增制，这样拼凑而成的雅乐，乐律自然只能依旧。”“明景泰末年（1457），虽然‘诏南京及各王府选精通乐艺者诣京师，结果还是以礼官言而罢’”。

⑥大家通行的。

⑦明朱载堉《律吕精义·外篇》：“今民间笛六孔全闭低吹为尺，即下徵也（相当于今唱名re）……开放三孔低吹为合（相当于今唱名sol），即黄钟正律声也”。

⑧叉口指法为：。。。。。（“。”表示开孔，“。”表示闭孔）。

原载：1983年《河北戏曲音乐文集》

对丝弦音乐改革的初步尝试

王如锋

我们平乡县丝弦剧团从实践中认识到，一个剧种的音乐能否被当代人民群众所喜爱，直接决定了该剧种的生命。所以，我们在对丝弦实行全面改革的同时，尤为重视音乐的改革。而要想在革新方面做出成绩，就必须对传统的东西有一个全面的了解和掌握。因此，我们先后到石家庄市丝弦剧团、河北电台等单位，搜集了大量文字、乐谱资料和音响资料，同时也把我团在“文革”中因年老而被迫赶回家的两位老艺人请回来，协助挖掘传统资料。通过对这些资料的整理学习与研究，不仅使我们掌握了丝弦一些传统的优秀唱段与常用曲牌，同时对于本剧种的特点及其自身发展规律也有了较明确的认识。几年来，我们不但重视对传统的学习与继承，同时也重视学习建国十七年戏曲音乐改革方面所取得的经验和“文革”期间广大戏曲音乐工作者在“四人帮”的淫威下尝试运用的一些创作手法。

在此基础上，我们通过自己的艺术劳动，努力把其中一些有用的东西加以融化，变为自己的新东西。我们主要做了以下四方面的尝试。

一、提高了女声唱腔的行腔音区

丝弦的女声唱腔依附于本剧种男声唱腔，与男声同腔同调。这样，就明显存有女腔偏低的弊病，不能充分发挥女声明亮甜净的中高音区的表现力。因此，必须设法在不脱离剧种风格的前提下提高女声唱腔的行腔音区。一方面适合女声演唱，同时又使女腔的表现力更加增强。在这方面，我们除了吸取石家庄市丝弦剧团利

用“移位”的办法改革越调三板和甩板取得的成功经验外，还用调高调式不变，进行局部提高和官、越两调声腔互相借用等办法对于女腔的基本行腔音区进行了提高。

二、大胆借鉴外来板式

丝弦剧种过去没有承上启下的“回龙”。板和旋律性强的、善于抒情的“慢板”。在实际创作中常觉在板式过渡和用音乐手段深刻挖掘人物思想等方面存有明显的不足。因此，我们大胆借鉴了京剧“回龙”和“慢板”的节奏与节拍形式，利用丝弦的起音、落音规律和基本旋律，试谱了丝弦“回龙”与“慢板”两种板式。这些板式虽不太成熟，但已成为我们创作中的两个重要有机组成部分。

另外，为了有利于人物特定情绪的表达，我们还大胆创写了一种相当于京剧“吟板”功能的新声腔。通过演唱，虽在旋律上还缺乏个性，但其感染力还是强烈的。以上几种外来板式的借鉴，大大增强了丝弦唱腔的表现力。

三、在长短句曲格中加滚唱

丝弦官调唱腔的“娃娃儿”（亦称耍孩），唱词结构和运用方法是比较严格的。因全曲仅八句唱词，所以常给移植或编演剧目带来不便。为使它能够得到普遍运用，我们设法打破原曲牌结构，在它的段落中间插入一段滚唱。由于新因素的插入，也引起了音乐上的变化，一方面加强了它的抒情性，同时也使它更具有普遍性。

四、摸索新唱法

丝弦唱腔的习惯唱法是真声吐字、假声行腔。多数演员演唱时，在由真声向假声过渡时往往留有明显的痕迹。所以，在接触丝弦较少的地区演出时常常招来一些不应有的效果。我团女演员马俊改同志利用自己优厚的嗓音条件，在长期的实践中逐渐摸索出一种“真假声相结合”的演唱方法——在真声向假声过渡时用

气托住，然后来一个缓冲，既使过渡显得自然，又不失其剧种风格。同时，也增加了许多新意。这种新的演唱方法一经利用，便得到广大观众和同行们的赞赏。

另外，我们还利用了一些简便的手法，根据人物情绪的需要，谱写了较多的新拖腔，不再一一赘述。

几年来，由于我们坚持了在继承传统基础上的革新，因而使丝弦的唱腔音乐有了较明显的变化，对于剧种的发展起到了一定的积极作用。实践证明：坚持革新，前途无量；墨守成规，固步自封，只能阻碍剧种的发展与提高。

原载：《河北戏剧》一九八三年一月号

试谈平调音乐的改革

王玉西

邯郸专区武安平调落子剧团这次在省会的演出，已经引起了观众和文艺界的注意。在看过他们演出的评调“天仙配”、“杨八姐游春”、“鸳鸯帕”等剧目以后，使我感到这个剧种有了新的面貌，除了在表演、舞台美术等方面已有明显的提高外，特别在音乐上有了不少改进。以“天仙配”的音乐改革设计为例，它在力求保持原曲调色彩的基础上，进行了某些加工和少部分的创作，并将乐谱固定下来了。就整个戏的音乐给观众的感受说，虽有不少变动，但在调式上和结构上，还是比较统一的，这说明改革者对原音乐的特点有了一定的研究。同时还应当肯定的是，唱词几乎全部都可以听懂。过去平调唱词，外区人是很难听懂的，主要原因在于有些演员只注意唱声响亮，而不大注意咬字清楚和控制唱声。这次演出在这方面有了很大的改进。另外，乐队的声音也比过去丰富了，特别是加进低音乐器后的效果很好。

当然这些并不是他们在音乐改革上的全部成绩，只是在看了一些剧目之后的一点直感。现在我也可以直感来谈谈这个剧团在平调音乐的改革上值得研究的几个问题。

首先，我感到戏曲音乐改革的一个最突出的问题是如何使发展和原有风格保持一致，即我们常说的，应在原来的基础上去发展的问题。该团此次演出的“鸳鸯帕”，我认为改得过多了一些。在第二幕燕燕的一大段唱词和后边她的自叹的一段，几乎全

是新的创作。熟悉平调的人一听，就会感到这已不是平调了。平调已经没有平调的味道了，这不能不说是改失败了。显然，这是改革者没有吸取平调的基本特点（调式上或节奏上），而孤立地去创作新的曲调，来代替原来平调的结果。这不能认为是认真发扬和保持原剧种音乐特有风格的作法。

为了保持原来的风格，我认为应当首先发掘原音乐的潜力，研究原平调各种板眼和各种不同人物的唱腔以及各种行弦、打击乐器的各种不同表现内容；在适合表现剧中人物的前提下，把它都充分地运用起来，而在不足以表现剧情时（特别是新的剧目），再进行适当的充实和发展，这是比较妥当的作法。有人说地方小戏还不固定，可以大改动，我认为不然。虽然地方小戏的板眼唱腔不固定，但它的风格已经形成；比如武安落子的音乐也不固定，板眼也不太多，但是不掌握它的特点，是难于改动的。

一个剧种风格的形成，音乐是主要的因素，但是音乐和其他方面是一个统一的整体，如果只是在音乐上保持原风格，而其它方面脱离原来风格，就会使这个剧种的风格不完整，这次该团演出的几个平调节目，在道白、舞台美术、服装等方面，都采用了京戏和其它剧种的东西，这是值得研究的。我不同意平调道白采用京白，这对原剧种的风格有所损伤。我觉得应当在原剧种道白的基础上，注意把字咬清楚，去掉过分狭窄的土语就完全可以了。

其次，平调的音乐是很优美的，改革者充分地保持了这一点，并加以发挥，这是应当的。但平调也有善于表现激昂情绪部分的唱腔，还没有引起改革者的重视，比如“天仙配”最后一场和“鸳鸯帕”燕燕自叹和骂郭素卿的一场，都没有很好运用和发挥原来音乐在这方面的作用，而以新创作的曲调代替了，这不论在唱腔或在伴奏上，都缺乏平调风格，造成了整个戏在音乐上不够十分协调的现象。

最后，关于乐队问题，首先我觉得原有乐器没有被充分地运

用起来。原来乐队文场是由二弦、板胡、轧琴组成的，在此基础上固然可加上二胡、低音二胡或大提琴，但是仍应突出原来的乐器，使它起到主导作用。而现在新加的乐器过多，原来的乐器有的被去掉了，有的已不起主导作用了，所以观众听到的乐队已经没有原平调的色彩了。乐器虽然不是决定风格的唯一因素，但它起着重要作用，如果京戏去掉京胡，就会减少京戏乐队的色彩，而河北梆子去掉板胡也同样不行。打击乐器也没有得到很好的发挥和运用，比如燕燕恼恨郭素卿，情绪非常激昂，这时应当很好地发挥板胡的作用，但是板胡停下来了，高音乐器也停下来了，这样效果并不好。

原载：《河北戏曲音乐》第二期（1957年）

唐剧及其音乐唱腔 特色浅谈

韩 溪

〔源流和沿革〕

唐剧，是诞生在一九五九年的新剧种。她继承发展了河北省唐山皮影戏音乐的精华，并学习运用了我国戏曲表演艺术载歌载舞的丰姿美态。

唐山的皮影戏，过去曾有“滦州影”和“乐亭影”之称，以唱工见长，真正行家称看影为听影，可见其音乐唱腔的魅力。经过历代艺人的不断创造，已形成特色鲜明、独具一格的板腔体音乐。不仅行当齐全，而且各有其自己的基本腔调，在冀东和东北各省，有深厚的群众基础。

解放后，唐山的业余文艺舞台上，出现了用皮影唱腔编曲的女声小合唱，用皮影唱腔歌唱新人新事的短剧，博得了广大群众的喝彩。唐山市的文艺工作者，为适应新时代人民文化生活的需要，通过唐山市戏曲学校的学员进行试验，编排了皮影戏传统剧目《五锋会》的一折——《看家书》，随即排演了神话剧《金鱼记》，于一九五九年参加河北省青年演员会演，取名为“唐山戏”。得到了河北省专业文艺工作者、广大人民群众的承认和赞赏。后来，按照我国各地方剧种名称的传统习惯，定名为“唐剧”。

为了培育这朵新花，河北省戏曲学校在唐山市设立了唐剧科，经过三年的艺术实践，排演了近二十出传统戏，并带着这些剧目，到皮影发源地昌黎、滦县、乐亭等县做“回娘家”演出，接

受广大观众的检验、在此期间、还就唐剧的表演、音乐、唱法等方面进行了专题讨论。

一个诞生在社会主义时代的新剧种，如何不重蹈古老剧种为演革命现代戏再作改革的旧辙，必须从表现现代生活方面进行探索。一九六四年春节，第一个革命现代戏《红云崖》和观众见面了，此后又创作、改编、移植了十几个革命现代戏。该班学员于一九六五年相继毕业，一九六六年初，第一个唐剧团——唐山市实验唐剧团诞生，并以《艺徒血泪》、《绿水桥》，于一九六六年五月，参加了河北省中小戏会演。

正当这棵老树新枝放异彩，蓓蕾待绽的时刻，林彪、“四人帮”文化专制主义的大棒，使祖国戏曲百花园遭受一场史无前例的浩劫，唐剧这棵幼苗也未能幸免，全部演、职员改了行，直到一九七九年初，揭批“四人帮”的斗争取得了决定性的胜利，唐山市实验唐剧团的建制才得到正式恢复。

唐剧第一批学员，是抱着为唐剧事业甘当试验品的献身精神刻苦学习的，他们用自己的汗水浇灌着这株幼苗，在“百花齐放、百家争鸣”的方针照耀下，唐剧之花，必将在百花园中茁壮成长。

〔 流 行 情 况 〕

各地方剧种之间的差异，主要表现在音乐唱腔方面。唐剧虽然是个年轻的剧种，但她的唱腔，不仅在河北省东部到处能听到人们哼唱，而且早在三十年代，随着河北大批穷苦农民受生活所迫“闯关东”，以及皮影艺人到东北逃难谋生，已把她带到了东北地区，并在那里安了家，落了户，据老艺人讲，在抗日战争时期，唐山皮影在东北比在她的家乡还要兴盛。

唐剧诞生以后，除走遍唐山地区各市、县外，而且到长春市、沈阳市、四平市、锦州市、天津市、北京市以及河北省的承

德、石家庄、衡水、保定等地演出、走到哪里都未因其陌生而失掉或减少她诱人的光彩。尤其是经中央人民广播电台、原北京电视台的播放，首都各大报刊的评介，已为全国人民所熟知。

总之，唐剧的唱腔音乐非常接近语言，听起来亲切而富有生活气息，她没有其他古老剧种那么呆板的程式，“可塑性”很大，在表现当代生活上具有很大的潜力。

〔主要剧目〕

唐剧的剧目来源有三：其一，改编、整理皮影传统剧目；其二，改编、移植兄弟剧种的剧目；其三，自己创作、改编的剧目。

多年的艺术实践中，对剧种成长、流传较有影响的剧目大体有二十多个。

属于第一类的计有：《断桥》、《敬德哭马》、《双挂印》、《张四姐盗宝》、《邵玉兰救夫》、《峨岩关》、《琵琶词》。

属于第二类的计有：《谭记儿》《杨门女将》、《情探》、《香罗帕》、《宝莲灯》、《春草闯堂》、《桃李梅》、《糊涂丈人》、《武松夜战孙二娘》、《彩虹》、《江姐》、《三代人》、《红灯记》、《龙江颂》、《奇袭白虎团》。

属于第三类的计有：《红云崖》、《东风颂》、《艺徒血泪》、《迎风飞燕》、《绿水桥》。

〔音乐唱腔〕

唱腔，是戏曲音乐的主体，是表达人物思想感情、刻画人物性格风貌的主要手段。唐剧唱腔，完全继承了唐山皮影唱腔的精华，并由于表演形式由影窗子变为舞台，由皮人变成了真人，在原基础上又有了一定的发展。

唐剧唱腔从其调式结构上可划分为两大类。凡属旦行（老旦除外）其主要唱腔大部分为宫调式；凡属生行（包括老旦）其主要唱腔大部分为商调式。他的组织结构都分为曲头、曲身、曲尾三部分。曲头由一个乐段、两个乐句组成，上、下句都有一个旋律性很强的托腔，传统称之为“调口”。曲身由若干无腔的上、下句组成，一般每句为八拍，传统称之为“数唱”，曲尾一般由一个“数唱”的上句和一个大拖腔的下句组成。

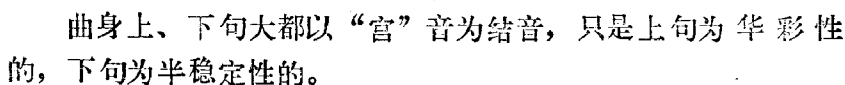
(一) 平调

且行的“平调”曲头上句结音为“羽”，下句结音为“宫”。

338

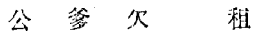


下旬



上旬

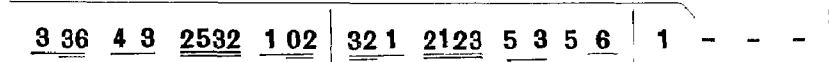
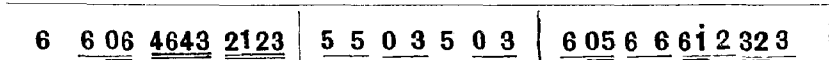
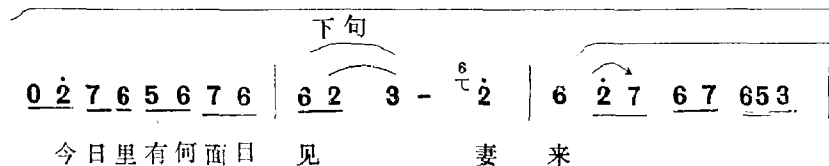
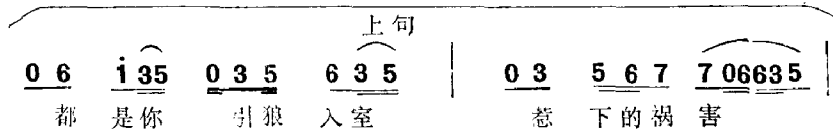
送来他这独生女



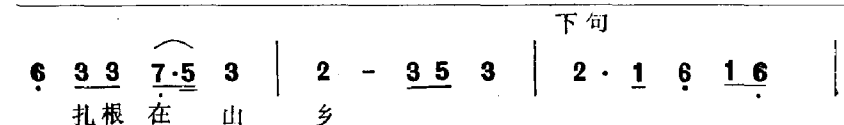
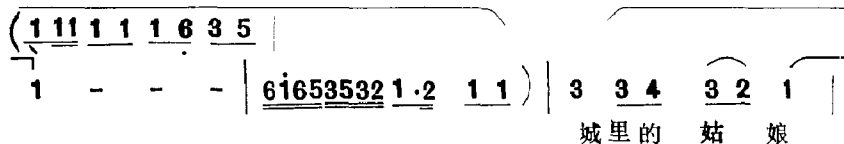
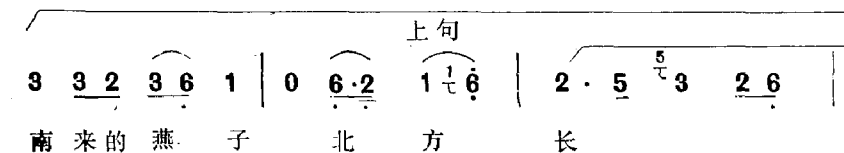
下句

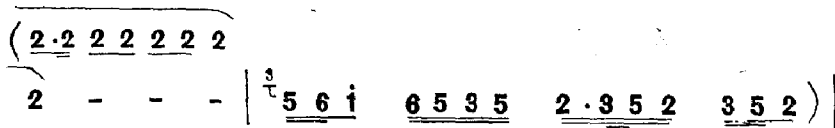
领 采他儿 罗 犬 刚

曲尾上句大都结在“徵”音上，下句仍结在“宫”音上。

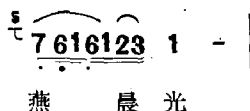
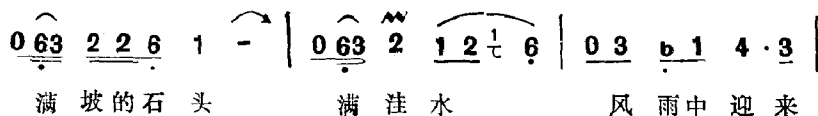


老生“平调”的曲头上句结音为“宫”，下句结音为“商”。它的曲调源于旦角，用关系调移位和上、下句倒换的方法发展而成。





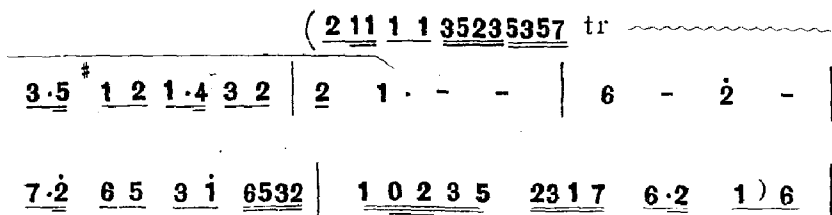
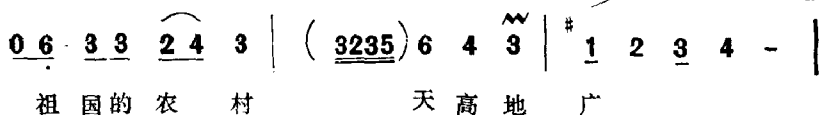
曲身的上句结音大都为“羽”，下句为“宫”。



曲尾的上句结音不变，曲调伸展到下一小节的板上，下句是一个较曲头旋律性更强的拖腔。

花脸的“平调”唱腔，其骨架音近似旦角“平调”，但曲头、曲尾的结音和生行相同，上句落在“宫”，下句落在“商”，可见它的唱腔形成于旦、生之后。由于音域过高，唐剧目前用1—5弦和5—2弦两种定调法，下例1 = G。

〔曲头〕



(23516535

6 6 4 3 2 - | 2) 6 3 3 5 5 7 6 ⁷ 6 | 0 3 5 3 |

是你们学 习 的 好 课

曲身

6 5 6 4 3 5 | 2 2 0 6 1 3 3 6 4 3 (2 1 2 |

堂

北 山 里 计 划

上句 3) 3 3 2 4 3 2 3 | 0 6 4 3 0 3 2 1 2 3 |

(把) 榨 蚕 养

南 山 里 计 划 放 牧

下句

〔曲尾〕

6 3 4 3 2 3 5 1 . | 4 3 4 3 2 ² 1 (6 1 2 3 | 1) 3 2 3 ⁵ 3 |

万

只 羊

今 日 里

一 日 一 夜

0 3 6 5 3 | 2 . 3 2 3 2 3 2 3 | 7 3 6 2 3 2 3 |

跑 死 了 你

(1 0 1 1 1 0 3 2 3 5 3 5 5

5 3 6 ⁶ 4 3 3 3 | 2 4 3 2 7 3 7 3 7 6 | 1 - - - |

6 5 6 1 6 4 3 2 1 0 2 1 1) | 0 ² 6 6 6 5 7 6 6 |

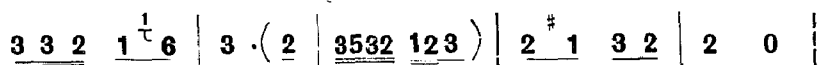
我 定 要 救 出 忠 良

0 6 5 3 | 6 5 6 4 3 | 3 2 . 2 - |

匡 君

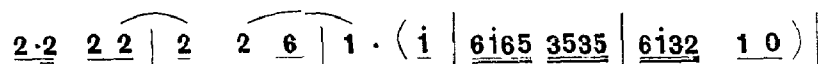
恶

它的二性板唱腔拖腔简短、粗犷，还能把诙谐、欢快的情绪，表现得淋漓尽致。

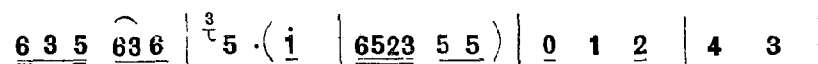


姑娘们 去 下 地

头 上 纱 巾 花

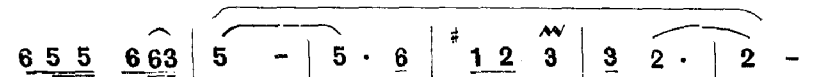


花 朵 花 一 片



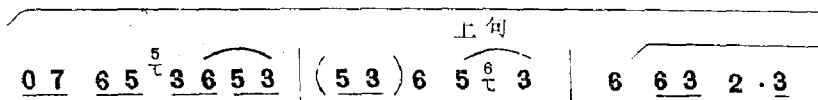
小 伙 子 去 赶 集

脚 登 车 子



一 听 么 一 溜 烟

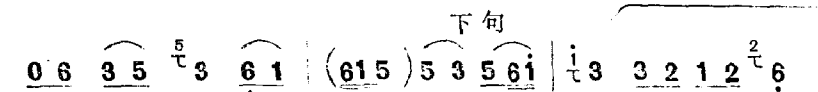
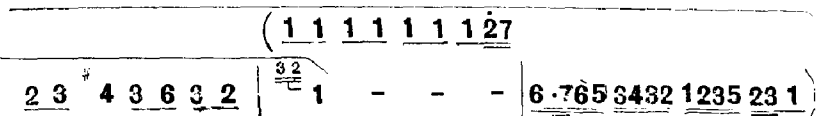
小生“平调”的上、下句结音，和老生相同，只是曲调进行音区高于老生三度左右。



那 一 日 散 步

江 边

站



法 海 诱 我

上 金 山

(2 6) 2 2 3 | 2 3 2 2 2 6 6 1 | 2 - - -

老旦的唱腔和小生行相同

(二) 花调

“花调”因基本腔调是“平调”加花演唱而得名，它长于表现欢快、喜悦、活泼、天真诙谐等情绪。在传统剧目中，为彩旦、花旦、小旦专用。在板式上只有慢板和二性板。板腔的基本结构和旦行“平调”相同，试看下例：

上句
 $\overset{6}{0} \overset{6}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{i}}} \overset{6}{6} \overset{6}{5} \overset{6}{6} \overset{6}{7} \overset{6}{6} \overset{6}{3} \overset{6}{5} \mid \overset{6}{6} \overset{6}{0} \overset{6}{5} \overset{6}{6} \overset{6}{i} \overset{6}{3} \cdot \overset{6}{2} \overset{6}{1} \mid \overset{6}{6} \overset{6}{2} \overset{6}{3} \overset{6}{5} \overset{6}{3} \overset{6}{2} \overset{6}{1} \overset{6}{i} \overset{6}{6}$
 怪 不 得 昨 天 夜 里 灯 花

6 7 5 3 5 3 2 1 3 2 6 1 0 6 | 3 2 3 5 6 5 0 6 5 6 3 5
 绣

(6 5 6 6 5 6 7 7 6 0 7 6 6)
 $\overset{6}{6} \overset{6}{5} \overset{6}{6} \mid 0 \mid 0 \mid \overset{6}{i} \overset{6}{7} \overset{6}{6} \overset{6}{5} \overset{6}{0} \overset{6}{i} \overset{6}{6} \overset{6}{5} \mid \overset{6}{6} \overset{6}{6} \overset{6}{5} \overset{6}{3} \overset{6}{5} \overset{6}{3} \overset{6}{2} \overset{6}{1} \overset{6}{2} \overset{6}{1} \overset{6}{6}$
 今 朝 喜 鹊

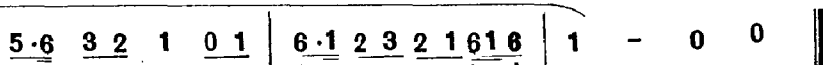
$\overset{6}{3} \overset{6}{7} \overset{6}{6} \overset{6}{5} \overset{6}{6} \overset{6}{5} \overset{6}{3} \mid \overset{6}{i} \overset{6}{7} \overset{6}{6} \overset{6}{5} \overset{6}{2} \mid \overset{6}{3} \overset{6}{2} \overset{6}{3} \overset{6}{0} \overset{6}{5} \overset{6}{6} \overset{6}{5} \overset{6}{6} \overset{6}{i}$
 叫 当 头

4 3 2 1 3 2 3 5 2 1 6 1 6 | 1 - 0 0

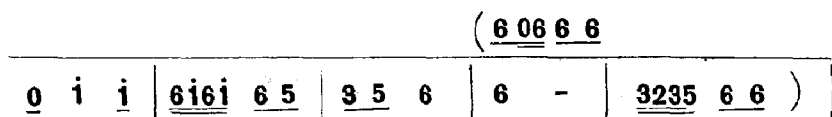
“花调”的下句拖腔是比较丰富多变的，其中最主要的则是运用了我国“以变征代宫”临时转调的手法，听起来新鲜、别致。



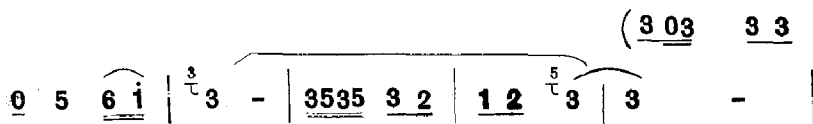
白花 花的 银子 就 有 人 投



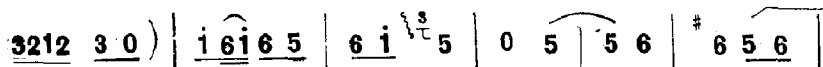
正因为“花调”具有上述优长，在唐剧中，尤其在表现现代题材的剧目中，发展较快。下例是表现一个天真活泼、富于青春朝气的小姑娘火炽热烈心界的二性板唱腔：



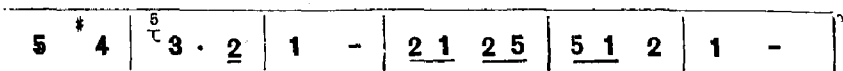
一 场 雨



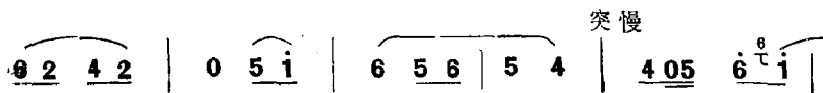
一 阵 风



雨洗山花 花更 红 花 更 红



下例是—改传统唱腔，字是字、腔是腔、字腔呆板之弊，以字里行腔、腔里透字的手法，突破了原格式，唱出了新意。



立

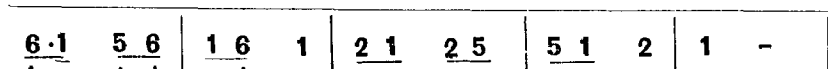
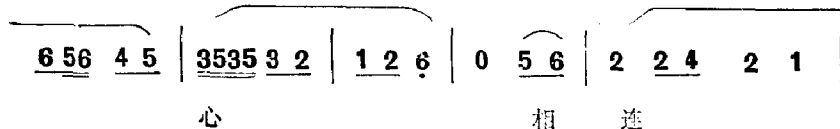
公

字

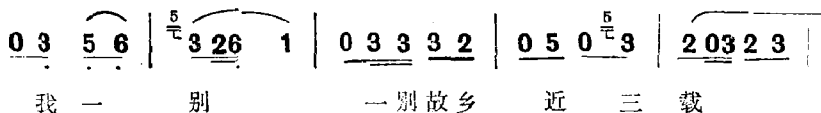
遥 距

天 涯

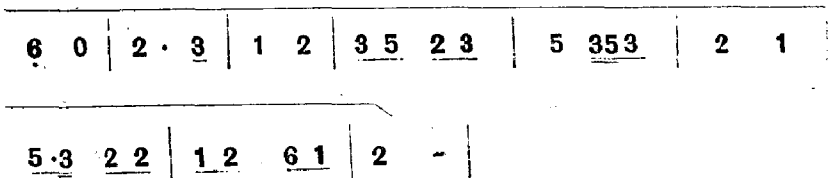
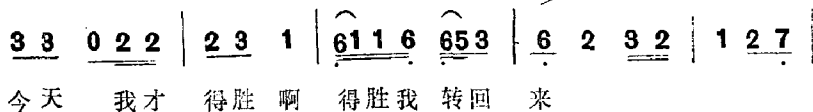
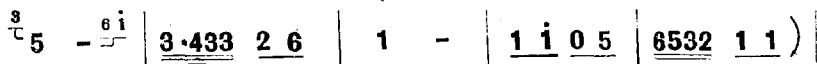
还原



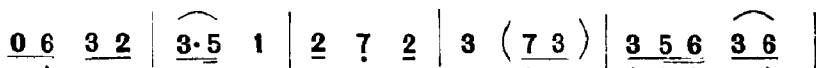
丑行在传统中有“花生”之称，腔调轻飘如滑。下例是唐剧《红云崖》中清乡团总许敬反水回村时唱的二板唱腔：



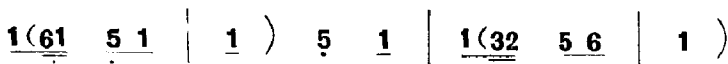
(1 1 1 1)



曲身的上句结音大部为末眼的“宫”也有结在“角”音的，下句结音为“宫”。



北 上 的 红 军 已 被 打 败 你 们 的 靠



山 垮 了 台

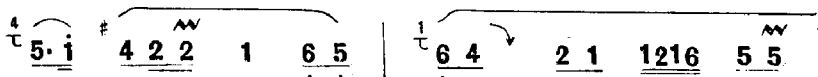
(三) 河东调

“河东调”是传统的“凄凉调”的再发展。顾名思义，它是长于表现凄切，悲凉的感情，对表现“有泪无声”的“泣”字，有独到之处。

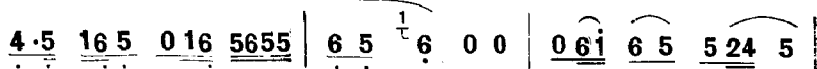
♩ = 3 0 - 4 0



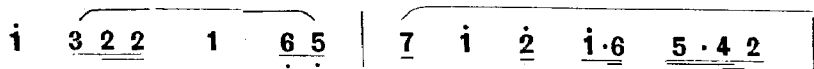
大 巴 河 冲 出 峡 谷



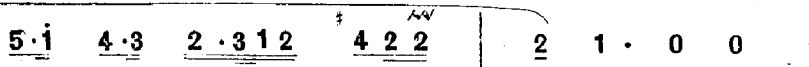
如 狮 吼



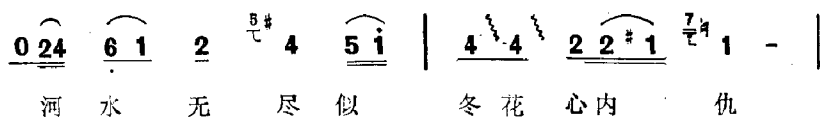
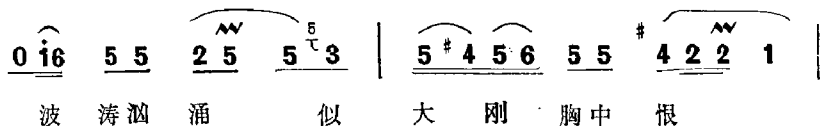
浪 花 滚 滚



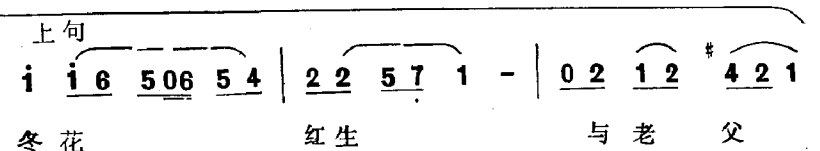
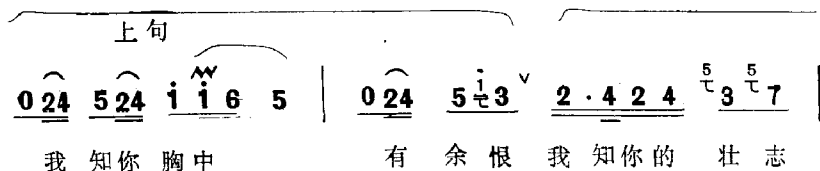
向 东 流



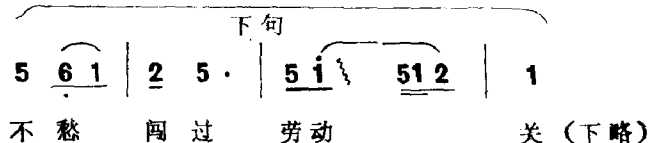
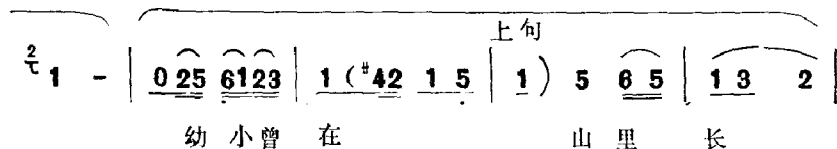
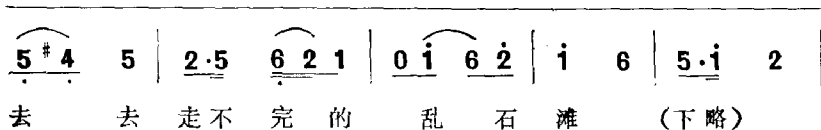
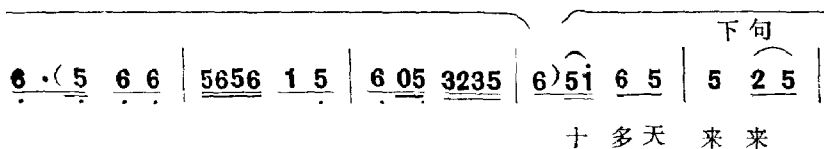
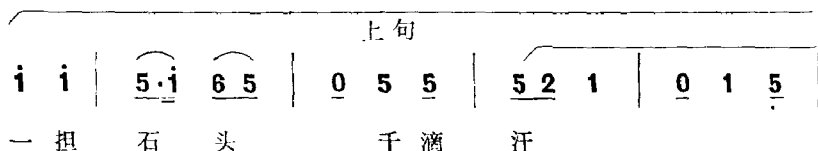
上例唱腔的轮廓，上、下句的结音，都和旦行“平调”唱腔接近，但因变徵音（4）占有非常重要的位置，则使其调式、调性的色彩起变化，但鉴于变徵音从听觉上无稳定感觉，并且常做下行处理，故仍属宫调式。在曲身部分，更为明确。



由于它旋律性很强，更便于细腻地展示人物复杂的心界。下例就突破了原来的结构形式：



取名“河东调”原因有二，其一，原唐山皮影以滦河为界，分东、西两路，而“凄凉调”只东路派艺人有此腔调，其二，通过艺术实践证明，它不仅长于表现“有泪无声”之情，而且能表现深沉、怀念、思慕、愤激等情绪，为了更好地发挥它戏剧性的功能，不致因其名而给它划地为牢，束缚了它的表现力。曾得到普遍流行的《迎风飞燕》中候云英唱的“一担石头千滴汗”就是该腔的第一个发展：



从上例中可以发现，骨架音基本保留了原貌，只是变徵音的位置，通过“换”和“减”的方法削弱了，加上演员的唱法、速度、音色、润腔的变化，则出了新意。

“河东调”已发展成板式完整的常用腔调。

(四) 悲调

“悲调”是以发现“声泪俱下”悲痛之情见长的，各个行当都有自己的“悲调”。

旦角“悲调”的唱腔结构，除去曲头、曲身、曲尾以外，还有一个引子，通称“哭迷子”，非常接近了冀东妇女的哭声。

如：

$\underline{6 \cdot 6} \quad \underline{6 \ 7} \quad \overset{7}{\underset{\cdot}{\mathcal{T}}} 6 \quad \dots \dots \quad \overset{1 \ 5}{\underset{\cdot}{\mathcal{T}}} 3 \quad \dots \dots \quad \overset{2 \ 3}{\underset{\cdot}{\mathcal{T}}} 2 \quad \dots \dots \quad \overset{6}{\underset{\cdot}{\mathcal{T}}} 1 \quad \dots \dots$

你 这 苦 命 的 妻 呀

$\underline{3 \cdot 5} \quad 3 \quad \dots \dots \quad 2 \quad 2 \quad 5 \quad 6 \quad \dots \dots \quad \underline{6 \cdot \flat 7 6} \quad \underline{6 \cdot \flat 7 6} \quad 6 \quad 5$

$\# \quad \underline{4} \quad \underline{5} \quad \dots \dots \quad 1 \quad 2 \quad \underline{1 \cdot 2} \quad \underline{7 \cdot 6} \quad \overset{6}{\underset{\cdot}{\mathcal{T}}} 5 \quad \dots \dots$

曲头亦由两个带拖腔的上、下句构成，上句结音为“徵”，下句结音为“商”。从它的行腔中，可以明显地听到“花调”和“平调”的音调用关系调转调的方法反其意而用之，哀怨、苍凉，悲愤相济，十分感人。

$\underline{0 \ 6} \quad \underline{6 \ 3 5} \quad \underline{6 \ 6} \quad \overset{7}{\underset{\cdot}{\mathcal{T}}} 6 \quad \underline{6 3 5} \quad | \quad \underline{7 \ 3} \quad \overset{\wedge}{2} - \overset{2}{\underset{\cdot}{\mathcal{T}}} 7 \quad | \quad \overset{2}{\underset{\cdot}{\mathcal{T}}} \underline{7 \ 7 \ 6} \quad \underline{5 \ 6 \ 3} \quad |$

自 从 我 十 七 岁 过 门 苦 熬 岁 月

(5 5 5 5 6 1 2 3 5 5)

1.6 1 6 1 2² 3 7 6 | 5 - - - | 6 5 3 2 - |

为 的 是

0 2 2 2⁶ 2⁶ | 3 6 1 6 1 2 3 1^v 1 1 | 3 6 1 2 7 6 |

君 你 上 进 扬 名 显 亲 我 才 茹 苦 又 含

5 - 6 3 2 | 3.5 3 2 1.6 3 2 1 6 | 2 - - - |

辛

曲身部分上句的结音大都落在“商”，而且是“河东调”，

4 2 1 的自由移位——5 3 2，上句仍结在“宫”音。

上句

0 2 6 2 3 1 2 | 6.7 6 7 6[#] 5 6 3 2 1 2 |

自 你 进 京 为 妻 我 将 你 盼

F句

0 2 3⁶ 2 3 4 2 2⁷ | 3 6 1 6 5 3 2 1⁶ . 0 |

只 盼 了 三 年 雁 杳 鱼 沉

曲尾一般总是用紧打慢唱的手法，推向高潮，最后用上板的拖腔结束，曲调是曲头下句拖腔的发展，更显得愤慨、激动，裂魂撕魄。

$\overset{6}{6} \cdot \overset{1}{1} \overset{6}{5} \dots \dots 3 \ 6 \dots \dots 4 \ \overset{3}{3} \ \overset{3}{3} \ 5 \ \overset{6}{6} \ 5 \ 3 \ 2 \dots \dots$

为 妻 把 话 说 尽 了

$0 \times \times \cdot \times \times \times \times \times \times 1 \ 1 \mid \frac{4}{4} \overset{6}{6} \cdot \overset{2}{2} \ 1 \ 1 \ 2 \ 7 \ 6 \mid$

难 道 你 还 是 不 相 认 我 那 好 心 的 官

$\overset{6}{5} - \overset{6}{6} \ 3 \ 2 \mid 3 \cdot 2 \ 3 \ 1 \ 6 \ 5 \ 5 \ 6 \ 5 \ 3 \mid 2 \cdot 3 \ 2 \ 1 \ 2 \ 5 \ 6 \ 5 \ 6 \ 3 \mid 2 -$ (自由地)

人

由于悲调要表现的是悲哀伤感的情绪，故多是慢板，其次是慢二性板。

“生”行的悲调发展较晚，远不及“旦”行那样丰富，而且也没有完全脱出旦角悲调的基本腔调，近似“平调”和旦角“悲调”的综合。

上 句 下 句
 $0 \ 2 \ 6 \ 2 \ \overset{2}{1} \ 6 \ 3 \ \overset{6}{2} \mid 2 \ 5 \ 2 \ 2 \ 3 \ 1 \ 2 \mid \overset{\sharp}{1} \ 2 \cdot \overset{\sharp}{1} \ 2 \cdot \overset{\sharp}{1} \ 3 \ 2 \mid$

求 娘 子 念 前 情 饶 恕 卑 人 罪 耿 耿 此 心

附 加 句
 $0 \ \overset{2}{5} - 5 \mid 6 \ 2 \ 2 \ 7 \ 6 \mid 7 \cdot 6 \ 7 \ 5 \ 6 \ 6 \mid$

永 相 随 我 的 贤 妻

$7 \cdot 6 \ 7 \ 5 \ 6 \ 6 \ 6 \mid 6 \ 6 \ 6 \ 5 \ 3 \ 5 \ 2 \ 3 \ 5 \mid 6 \ 1 \ 5 \ 6 \ 2 \ 2 \mid$

妻 (呀)

5 6 5 6 2 3 | 5 - - - |

从上例可以看出，很大的特点表现在下句的附加句上，它是从旦角“哭迷子”和上句拖腔中发展出来的。

(五) 吟腔

“吟腔”的前身，是皮影的“游阴调”，原为人死以后变成鬼魂所用，曲调受道教音乐影响，有一定经院气。不过由于多表现屈死的鬼，活着不敢反抗，死后就无所顾及了，敢于痛斥仇敌，所以它的拖腔既低回不尽，又愤激高亢。唐剧的“吟腔”正是剔出了道教音乐的痕迹，发展了他的精华的产物。

(5 5 5 3 2 3 5 6 . 5 3 5 7)
1 2 1 6 1 i i 2 i 2 6 6 | 5 - 0 0 | 6 3 5 2 3 1 7 6 1 |

牛 拦 山下

5) 1 5 6 1 . 6 | 5 6 1 1 6 5 5 3 . | 3 2 3 5 6 5 0 6 5 6 7 2 |

高 梁 洼

(7 2 6 6 6 6 5 6 2 7 6 5 3 5 | 6)

7 2 6 6 0 0 | 0 6 i 5 6 i i i 6 5 | 3 4 3 2 3 1 2 3 0 (2 1 6 1 2) |

仇 比 崖 深

3 5 6 1 0 (3 2 3 5 6) 7 2 | 6 - 6 5 | 3 6 . i 5 6 4 3 2 0 3 2 3 2 3 5 5 |

恨 满 洼

5 3 . 3 2 | 7 . 2 6 7 2 0 7 6 . 7 2 2 2 3 5 6 | 1 - 0 0 |

上例的音域 3—2，接近两个八度，真可谓“钻天入地”，低回处如涓涓小溪，奔放时如飞瀑直泻，正因为它具有上述优点，在唐剧中得到了突出的发展，不仅板式上逐渐齐全，而且在老旦、老生行当中也有了“吟腔”，下例是老旦的“吟腔”：

0 1 1 3 . 2 1 | 1 5 6 5 3 3 | 6 3 . 6 5 3 5 3 5 6 |

风 吹 窗 棂 声 鸣

咽

(1 0 1 1 1 0 5 7 6 5 6 5 7

1 1 . 0 0 | 6 . 1 6 1 2 1 2 3 7 - | 7 2 7 6 5 3 5 6 1 0 2 1 1)

6 1 7 6 5 5 3 | 6 1 3 2 1 3 6 | 2 7 6 . 7 4 3 |

柳 梢

露 珠

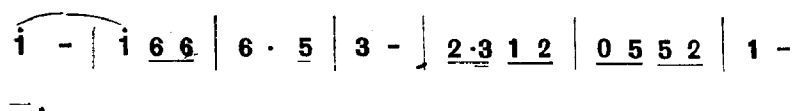
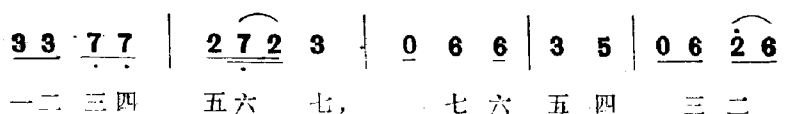
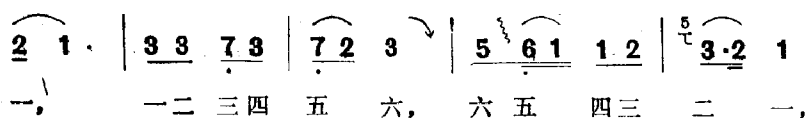
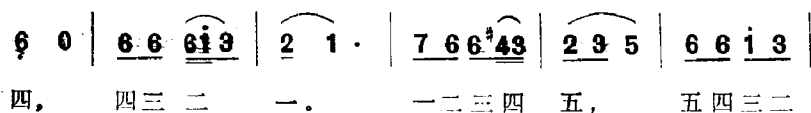
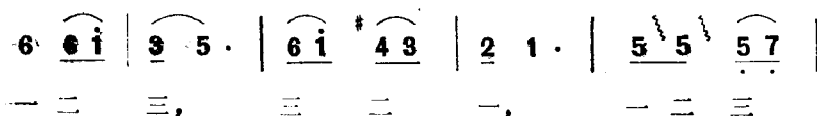
滴 檐

2 . 4 3 2 1 . 2 1 2 3 2 1 6 | 2 3 | 7 0 2 7 6 5 6 2 7 | 6 6 . 0 0 |

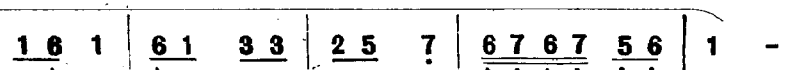
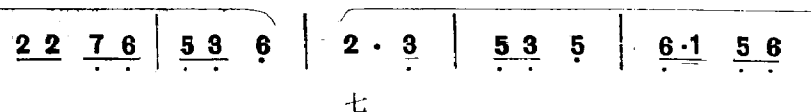
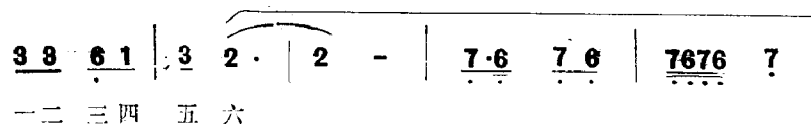
前

(六) 三赶七

“三赶七”是因词由三三、四四、五五、六六、七七字句构成而得名，近似曲牌体，传统格式每句都由四拍组成，这就使得字越来越多，腔越来越少，直到七字句，才有起伏跌宕的拖腔，它长于叙事。各行“三赶七”就其曲调差别不大，明显区分在七字句上，比如：



由于上例以宫调式结束，可确认为旦角“三赶七”，如果属于生行，从七字句上句就可行腔：



5 7 . | 3 3 2 | 1.6 1 2 | 3.2 3 | 0 5 i 3 |

七 六 五 四

三 二

2 . 1 | 6.1 5 6 | 1 6 1 | 2.1 3 3 | 1 2 1 6 1 | 2 - |

这种独有的唱词格式，及其基本旋律，为其发展提供了良好的基础，下例是唐剧《迎风飞燕》里燕晨光唱的一段“三赶七”：

(5'5 6 5

0 i 6 | 2 7 6 5 | 4 05 4 5 | 6 5 6 7 6 | 5 # 4 | 5 - |

含 热 泪

2 # 4 6 | 5) 5 6 i | i 6 # 4 3 | 2.3 1 2 | 5 3 . 2 |

抚 军 装，

(2 1 5

2 1 . | 3532 5 1) | 0 i 6 i 5 6 | 7 2 6 5 | 3 4 6 3 1 2 |

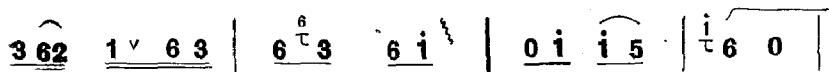
先 烈 壮 志 日 月 流

1 - | 5 6 1 | 0 3 5 6 3 5 | 6 3 3 6 2 3 4 | 3 v 3 7 6 1 |

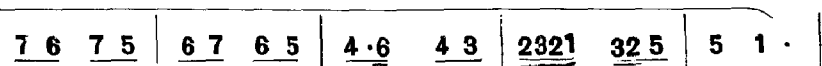
光。 中 华 好 儿 女， 热 血 写 篇 章， 为 了

0 i 7 6 | 5 6 i | 6 5 6 6 3 6 i | 5 3.2 1 | 0 5 7 5 6 1 |

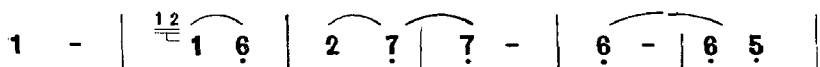
共 产 主 义， 横 眉 怒 斥 豺 狼， 父 辈 为 我



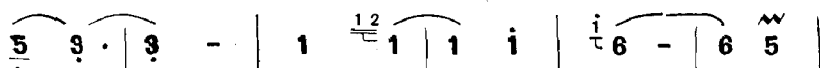
作 榜 样， 我 要 走 上 岗 哨 接 过 枪。



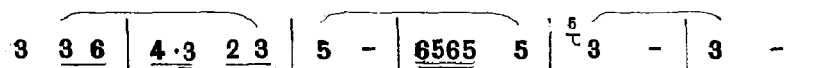
下例是“吟腔”三赶七，它保持“吟腔”低回婉转的特点，又增添了表达急促不安、思绪万千的功能。



树 欲 静， 风 不



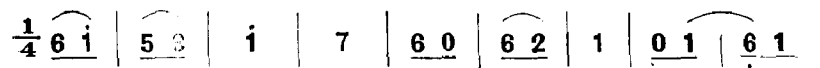
停 山 林 深 处，



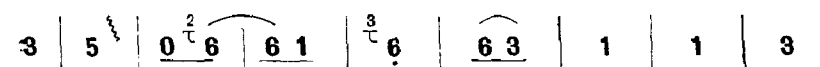
夜 鸟 声 鸣，



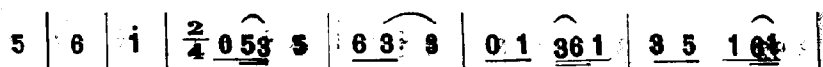
热 手 挽 亲 人，



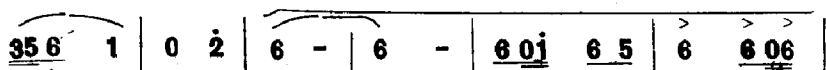
冷 眼 观 敌 情， 才 见 笑 脸



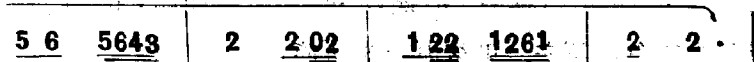
迎 送， 又 闻 切 齿 声 声， 眼



前 迷 雾 要 冲 破， 何 惧 那 恶 风 吹 卷



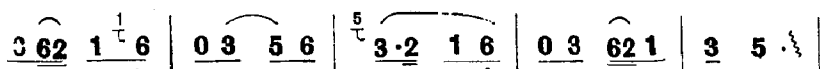
浪 千 层



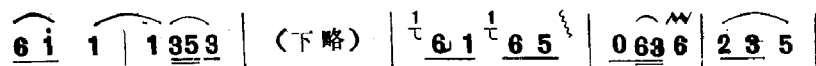
(七) 硬 辙

“硬辙”是因其唱词上、下句的辙韵，和一般格律相反而得名。正是由于唱词的格律变为上平，下仄，唱腔上、下句的结音也起了变化，从而丰富了调式色彩。不过原来曲调非常简单，旋律性较差，多用于两个人物之间争吵辩论，它没有慢板，只有二性板和三性板。

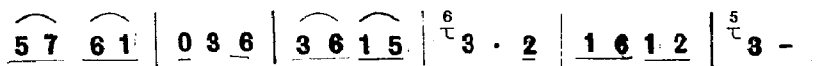
唐剧保持了它的骨架音，遵照它的结音规律，加强了它的旋律性，丰富了它的表现力，下例择自《迎风飞燕》燕晨光和耿大娘的对唱：



儿 有 心 事 娘 心 知， 娘 也 有 心 事



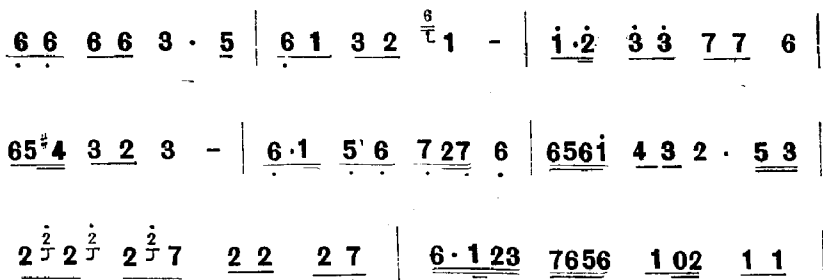
告 诉 你， 战 天 斗 地 力 无 穷，



斗 人 不 比 斗 水 易。

(八) 伴奏音乐

“开头”，过去只有一小节（0 5·i 6532 1·2 1 1），现

$$\frac{4}{4}$$


359

222 7 2 363632 116123 1162 | 7\7\66 766132 116123 17 6 |
353355 66 2 77 3657 66⁶5 | 353566 4⁶·6 35 6·2 1 1 |

这些大过门是很有特色的，唐剧很重视这份遗产，认真地继承了它，但有时因戏剧的需要，给予必要的发展，使其更加戏剧化。

底鼓过门也用于大拖腔之后，慢板一般为两小节，二性¹板为三小节，

$\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$
 (1 1 1 1 1 0 3 2 3 5 3 5 (1 1 1 1 1
 1 - 0 0 | 6·5 6i 6532 1 0 2 1 1) | 1 - |
1 i 6 5 | 3 5 3 2 5 1) |

收头用于唱段结尾，一般为一小节（四拍）。

(1 1 1 1 1 6 4 3 5 2
 1 - 0 0 | 1 0 0 0) ||

唐剧的主奏乐器为铜筒四胡，一般筒长15cm，直径为6.6cm，属于中高音乐器，演奏者要戴金属指套，音色优美别致，长于抒情，但音量较小，对表现刚健、激越的心情，有一定局限性。还有待进一步改革。

原载：

《河北戏曲资料汇编》第一集

哈哈腔旋法谈

袁印昌

在哈哈腔艺术中，属于形式美范畴的唱、做、念、打，唱居首位。

唱上的审美要求，核心是“味”。

哈哈腔的“味”，是这一民间小戏区别于其它剧种的分水岭，也是其唱腔的生命和神采所在。

“味”，是一种艺术现象。它是通过一定的艺术手段，并综合若干因素表现出来的。

本文，旨在对哈哈腔旋律的构成方法，进行一些简要的分析，以求从这个方面，探索形成其“味”的艺术规律。

要了解哈哈腔的旋律，需要先接触一下它的调式。

流行于保定地区的民间小戏，象定县的秧歌、望都县的新颖调，涿县的上泗调，横歧调等，它们的唱腔音乐，都是五声音阶的宫调式。哈哈腔的旋律也为五声音阶的宫调式。其声腔结构的骨干音，是1 2 3 5 6，调性色彩明亮。

在这调式共同性的基础上，哈哈腔还有其特殊的个性，即唱腔上、下句，都是进行到主音“ $\dot{1}$ ”上结束，只有形成较晚的散板格式的上句，尾音是进行到上主音“ $\dot{2}$ ”上，调式极为稳定。

多少年来，事实的验证告诉我们：哈哈腔的知音之耳，对这个个性，怀有期望，觉得如此稳定性的美，令人愉快和适意。

若再探讨一下剧种名称的含意，会加深对这一特殊性的认

识。

在流行地区，人们习惯把哈哈腔，称之为“合合腔”。“合合腔”，顾名思义，即“合、合”之腔，大概是意味着唱腔上、下句均落工尺谱中的“合”。

但是，在明代盛行的古音阶中，征调式的音列是： $\dot{5} \dot{6} \dot{7} 1$
 $2 3 \sharp 4 5$ ，这种音与音之间的关系，用现代新音阶的概念来听，就是宫调式的音列。

所以说，“合合腔”，这种传统叫法，就显示了这个剧种在唱腔音乐上的调式特征。

为了便于认识哈哈腔的旋法，先把曲调音运动的普遍趋势，抽出来概括成一个音列。

现将其排列如下：

$$1 = \flat B$$
$$\overset{\frown}{5 \quad \overset{\cdot}{i} 6 \quad \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{\dot{5}} 3 \quad \overset{\cdot}{5}}$$

(主音)

当然，这不是调式音阶，而是一组曲调的自然音列。

这个音列，看起来很简单。但在哈哈腔的任何板式中，均可清楚地感到它的运动轮廓。

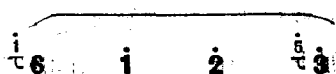
哈哈腔的唱，如果按音乐来划分，大体可分为男腔（生行）、女腔（旦行）两种。

男、女腔，在格式上基本相同，这是风格统一的保证。但是，由于人们对“生、旦”于心理素质上理解的不同，故男、女腔在细节上存在着差异。

首先表现在基本音列上：

女腔，因行腔时较少使用首尾两音，故其基本音列，又可简化排列为：

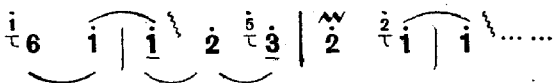
$$1 = \flat B$$



举一哈哈腔的核心板式——流水板的开头，就可看出对这一基本音列的朴素用法：

$$1 = \flat B \quad \frac{2}{4}$$

〔流水板〕



男腔，因行腔时常省略上、下中音，故其基本音列，又可简化排列为：

$$1 = \flat B$$

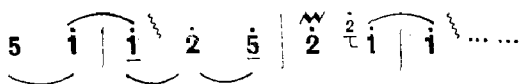


(主音)

也举一流水板的开头，就不难看出其基本音列的运动轮廓，

$$1 = \flat B \quad \frac{2}{4}$$

〔流水板〕



流水板的开头，是唱腔的基本音调，它的动力性很强，一再地出现，形成了旋律及性格基础。

所以说，曲调音运动的基本趋势，在哈哈腔旋律的构成方法上，占着主导地位。

当然，哈哈腔不会都是以这样的方式去构成旋律，否则就千

篇一律、单调贫乏了。

为了达到润色曲调的目的，使旋律听起来更为婉转流畅、富于变化，男、女腔都在基本音列的基础上，加进了一些迂回的运动（各种方式的逆行、简化以及装饰等），如：

$\dot{1}$ $\underline{6}$ $\dot{1}$ 、 $\dot{2}$ $\underline{6}$ $\dot{1}$ 、 $\dot{3}$ $\underline{6}$ $\dot{1}$ 、 $\dot{5}$ $\underline{6}$ $\dot{1}$ 、 $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\overset{\sim}{2}$ 、
 $\underline{2}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ 、 $\overset{5}{\underline{3}}$ $\underline{2}$ $\dot{1}$ 、 $\overset{3}{\underline{6}}$ $\underline{5}$ $\dot{1}$ 、 $\underline{6}$ $\underline{2}$ $\dot{1}$ 、 $\underline{6}$ $\dot{1}$ 5 、
 $\underline{1}$ $\underline{5}$ $\overset{\sim}{6}$ 、 $\underline{1}$ $\underline{5}$ $\dot{1}$ 、 $\underline{5}$ $\underline{2}$ $\dot{1}$ 、 $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\dot{1}$ 、 $\underline{3}$ $\underline{5}$ $\dot{1}$ 、
 $\underline{3}$ $\underline{5}$ $\dot{1}$ 、 $\underline{5}$ $\underline{2}$ $\overset{\sim}{\dot{1}}$ 、 $\underline{2}$ $\underline{5}$ $\dot{1}$ 以及它们的上、下行移位和

各种变形等。这些于单纯中求得的多样性细微变化，改变着旋律的性质，使之不拘泥于只表现雷同化的情绪。

但是，无论采用了什么样的变化手段，其曲调构成音的这个基本音列趋势，总是有规可循的。而且也只有遵循这个合乎当地人民心理的、自然的运动趋势，才能使腔赋有朴素、健朗、清激、明快这一哈哈腔的基本艺术特点。

由于基本音列上的差异，形成了男、女腔在旋律进行和调性特点上的一些区别。

如：

女腔的旋律线，多是五声音阶所特有的音调，大二度和小三度不同形式的结合。即它的旋法，是以音阶式的起伏进行为主，间以跳跃行进，故使旋律的序进运动比较园滑，表现出了相对的稳定性。

在调性上，女腔不强调五级音（5）对主音（1）的支持，而是强调调式三级音（3）和六级音（6）（这两个音是平行小调中的属音和主音）的作用，再加上经常运用从下、中音行至主音（6 - 1）的终止式，就使得大调性的宫调式女腔，渗入了小

性的因素，增加了羽调式那种流畅、轻快的色彩。

举一曲例：

《卖水》中赵美蓉（小旦）的唱腔

1 = \flat B $\frac{3}{4}$

〔小快板〕

衣 打 $\dot{2}$ | $\dot{1} \cdot \dot{2} \dot{7} 6$ | $5 \cdot \dot{6} \dot{1}$ | $0 \dot{1} \cdot \dot{1}$ | $\dot{1} \dot{6}$ | $5 \cdot \dot{6} 5 \dot{3}$ | $\dot{2}$ | $\dot{1} \dot{6} \dot{1}$ |

$\dot{1} \dot{2} \cdot \dot{2}$ | $\dot{2} \dot{7} 2 7 6$ | $5 \cdot \dot{6} 5 \dot{3}$ | $2 3 5 \dot{1}$ | $\dot{1} \dot{3} \dot{3}$ | $\dot{2} \dot{3} 2 \dot{1}$ | $\dot{6} \dot{1} 2 \dot{3}$ | $\dot{1}$) |

$\dot{6} \dot{6}$ | $\dot{3} \dot{6}$ | $\dot{1} \cdot (6 5 6)$ | $\dot{1}$) | $\dot{2}$ | $\dot{5} \dot{3}$ | $\dot{2} \dot{1}$ | $(\dot{2} \dot{7} 6 \dot{1})$ | $0 \dot{3}$ | $\dot{2} \dot{6} \dot{1}$ |

我 进 得 花 园 用 目

$\dot{3} \cdot \dot{2}$ | $\dot{1}$ | $(\dot{1} \cdot \dot{1} \dot{1} \dot{2})$ | $\dot{3} \dot{5} \dot{3} \dot{2}$ | $\dot{1} 2 5 6$ | $\dot{1}$) | $\dot{6} \dot{1} \dot{3}$ | $5 \cdot (\dot{1} 6 \dot{1})$ |

观， 各 样 的

5) | $\dot{6} \dot{1}$ | $\dot{3} \dot{1}$ | $\dot{6} \dot{6}$ | $(\dot{3} 5 6)$ | $0 \dot{6}$ | $\dot{2}$ | $\dot{2} \dot{7} 6$ | $\dot{1} \cdot (\dot{1} \dot{1} \dot{2} \dot{7} 6 \dot{1})$ |

花 草 开 得 鲜。

$0 \dot{6} \dot{1}$ | $0 \dot{3} \dot{6}$ | $\dot{1} \cdot \dot{1} \dot{6}$ | $\dot{1} \cdot (6 5 6)$ | $\dot{1}$) | $\dot{6} \dot{1}$ | $\dot{2} \dot{5} \dot{3}$ | $\dot{2} \cdot \dot{6}$ | $\dot{1}$ |

在 这 旁 开 的 本 是 老 来 少，

$(\dot{2} \cdot \dot{3} \dot{6} \dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{3})$ | $\dot{2} \dot{7} 6 5 6$ | $\dot{1}$) | $\dot{1} \dot{6}$ | $\dot{1} \dot{1} \dot{3}$ | $5 0$ | $\dot{2} \cdot \dot{1}$ | $\dot{6} \dot{1}$ |

在 那 旁 开 得 本 是

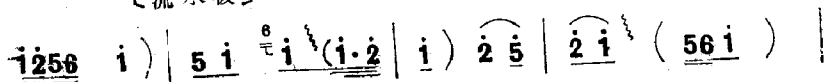


小(啦)玉 贞儿 它 开 花儿

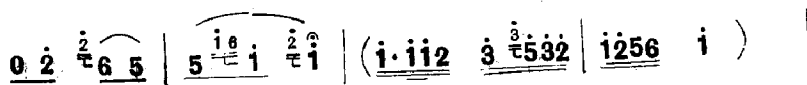


366

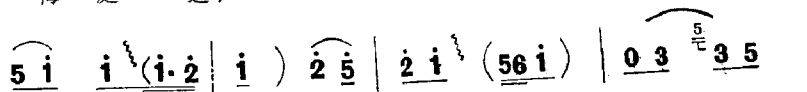
〔流水板〕



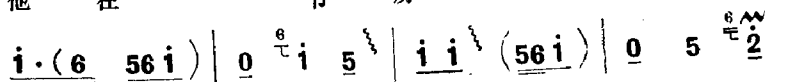
俺 梁 府 搬 来



梅 庭 选,



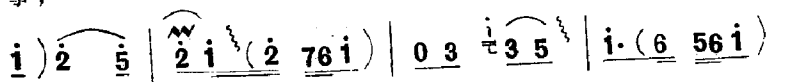
他 在 书 房 把 书



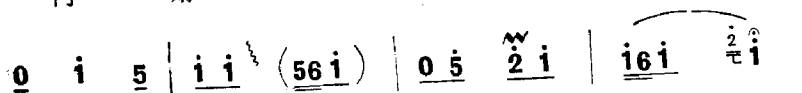
攻。 老 父 闲 暇 无 有



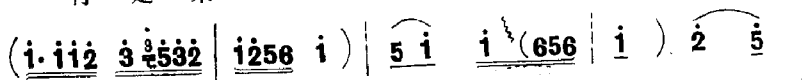
事, 我 与



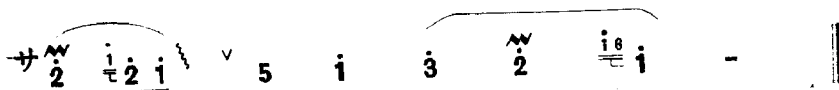
门 婿 把 话 明。



行 走 来 在 花 园 口,



观 见 书



房 掌 明 灯。

综上所述: 以五声音阶的宫调式为前提, 由基本音列的自然

趋势作主导，再加上各种逆行方式的穿插，各种简化式的交替出现、各种装饰性的运动等，就在那灵巧、活泼、富于弹跳性的节奏基础上，织成了独具特色的哈哈腔旋律。

当然，仅从以上的概扩来认识旋法，是不够的。

明人王骥德，在他所著的《曲律》中说：“古之四方之音不同，而为声亦异。于是有秦声、有赵曲、有燕歌、有吴俞、有越唱、有楚调、有蜀音、有蔡讴。”由于唱者所用的方言不同，才产生了各具地方特色的古代歌曲。

传统的这种保留地方语音本调的声腔规律，在哈哈腔剧种中，也是形成其旋律特异性的的重要因素之一。

先听一曲例：

《卖水》中赵美蓉（小旦）的唱腔

1 = $\flat B \frac{2}{4}$

〔中速〕

(衣 答 $\frac{6}{\text{c}} 2$ | $5 \cdot 653$ $21 \frac{6}{\text{c}} \frac{6}{\text{c}} i$ | $1 \underline{2} \cdot \underline{2}$ $i \underline{2} \underline{2} 6$ | $5 \cdot 653$ $21 \frac{6}{\text{c}} \frac{6}{\text{c}} i$ |

$1 \underline{5} \underline{3} \cdot \underline{2}$ $i \underline{2} 7 6$ | $5 \cdot 653$ $235 i$ | $1 i \cdot 6$ $55 \underline{3} \underline{2}$ | $i \underline{2} 5 6$ $i \cdot \underline{2} i$) 6 |

我

$\underline{3} \cdot \underline{6} i$ $i \cdot (656$ | $i) \underline{6} \underline{2}$ $0 \frac{6}{\text{c}} i$ | $\underline{2} i$ ($\underline{2}$ $\frac{5}{\text{c}} \underline{3} \cdot \underline{2} i \underline{2}$ |

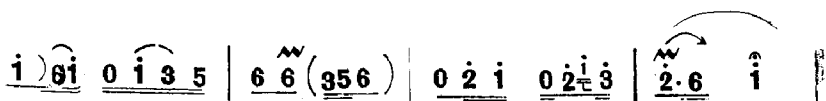
叫声丫 环 儿 你 走 迟

$i) i i$ $0 \underline{2} \underline{5} \underline{3}$ | $\underline{2} 6$ i | ($\underline{6} \cdot \underline{1} \underline{6} i$ $\underline{2} i \underline{2} \underline{3}$ | $\underline{2} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{6}$ $\underline{7} \underline{6} i$) |

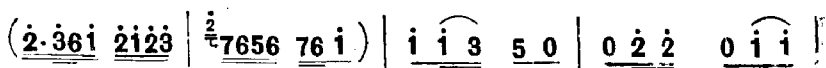
莫要 走 快，

$\underline{6} i \underline{3} 5$ $\underline{6} 0$ | $6 i \underline{3} 5$ $6 5$ | $\underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{3}$ $\frac{6}{\text{c}} \underline{6} \cdot \underline{5}$ | $i \cdot (\underline{2}$ $5 \cdot \underline{6} \underline{7} \underline{6}$ |

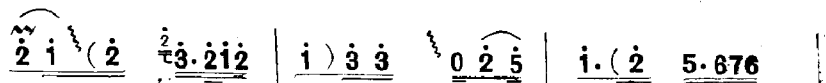
踩散 了 地 上 的 花 草 颠 散 了 乌 云 儿。



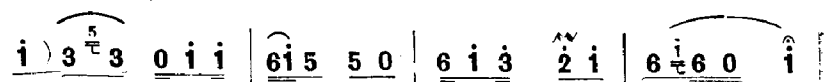
踩 散 了 花 草 姑 娘 我 会 做，



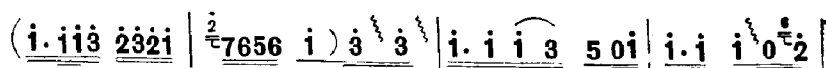
失 落 了 头 上 金



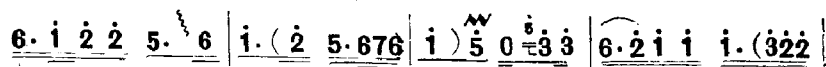
钗 无 处 找 寻 儿。



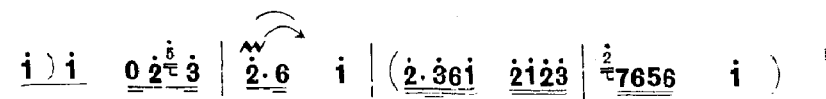
小 丫 环 儿 你 拾 了 你 还 给 姑 娘 我，



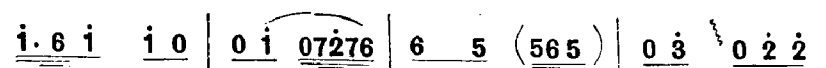
要 是 家 奴 院 公 们 拾 了 去 他



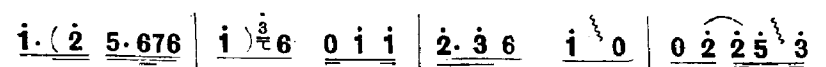
不 是 一 个 外 (哎) 人 儿， 要 叫 那 小 学 生 们



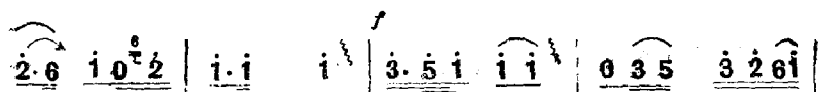
拾 了 (哇) 去 呀，



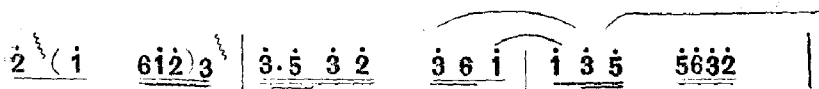
羞 死 一 个 人 儿 来 (呀) 臊 死 个



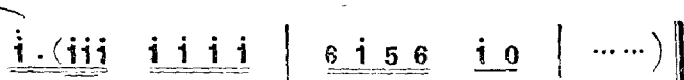
人 儿， 被 人 家 说 上 两 句 便 宜 子



活儿 啦，哎，丫环儿(来) 他们言 说 姑 娘们大



了 就 有了(哪个) 外 心儿。



从中会得到这样的感受：哈哈腔的唱，几乎都是活生生的地方语言在音阶音符基础上的声音滑动，于节奏上的稍加夸张或延伸。

下面来粗浅地分析一下：

因在汉语中，最能体现方言风格的是声调，故先将保定、清苑一带的语声类型、字声调型列一图表：

语声类型	阴平	阳平	上声	去声
字声调值	(45)	(22)	(213)	(52)
字声调型	升调型	平调型	降升调型	降调型

由于语音的生活气息，使哈哈腔的语音音型在声乐处理上，具有非常灵活的可变性，即音阶可高可低、音程可大可小，其中的经过音也可多可少。例如“你”字，演员根据自己的嗓音条件和情感需要，可以把它唱成 $\overset{5}{3} \overset{5}{5}$ 或 $\overset{1}{6} \overset{1}{1}$ 也可唱成 $\overset{5}{3} \overset{1}{1}$ 或

你 你 你

$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}}$ 还可唱成 $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{3}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$ 或 $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}}$ 等。但是，由于字声

你 你 你

调值和调型的作用，地方声调却有各自所要求的旋律走向。

现归纳如下：

阴平调，因其字声调值为（4 5）、字声调型属于升调型，所以一般要求旋律上行（在谱例中标记为↑）；但由于升得幅度小，故也往往作平稳的进行（在谱例中标记为→）。

阳平调，因其字声调值（2 2）、字声调型属于平调型，所以要求乐音平稳，也可自由行进（在谱例中标记为→）。

上声调，因其字声调值为（2 1 3）、字声调属于降升调型，所以一般要求旋律先下行然后上行（在谱例中标记为↘）；但由于降的幅度小，而升的幅度大，故也往往按升调型处理，要求旋律上行（在谱例中标记为↗）。

去声调，因其字声调值为（5 2）、字声调型属于降调型，所以要求旋律下行（在谱例中标记为↓）。

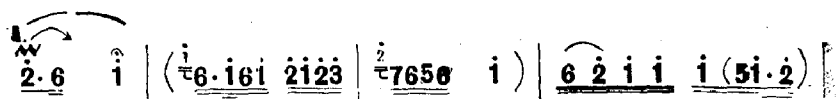
再以二句唱腔为例，作一简要的分析：

《卖水》中赵美蓉（小旦）的唱腔，

$$1 = {}^bB \quad \frac{2}{4}$$

〔流水板〕

$0 \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}}$	$0 \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{3}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$	$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}} (\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}})$	$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{3}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}}$	$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$	$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{3}}$
莫	看哪	此	人	穿	得
(去	去	上	阳	阴	变阴
↓		↗	→	↑	↗



破，

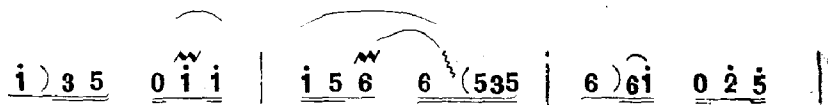
小 模 样 儿

去

上 阴 去

↓

↗ 个



长 了

一

个

雪

花 儿

上 上

阴

去

上

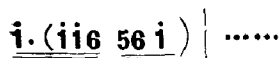
阴

↑

↓

↗

个



白。

阳)

→)

由上可见：旋律的起伏动势，基本上照顾了唱字声调的曲折走向。

此外，曲调构成音的连接，也基本符合着字声的连接。

如：

上例“莫”字（5 2）的终点调值为“二”，终点乐音为“i”，“看”字（5 2）的始点调值为“五”，它高于“二”，故结合乐音为“3”。

“一”字（4 5）的终点调值为“五”，终点音为“i”；“个”字（5 2）的始点调值为“五”，它与前字的终点调值同高，故结合乐音也为“i”。

特别是“此人”的“人”字上的乐音“i”低于“此字的乐音“2”，“小模样儿”的“模”字上的乐音“i”低于

“小”字上的终点乐音“ $\dot{2}$ ”，“雪花儿白”那种完全符合字声调值与调型的下句终止式，再加上“样儿”“花儿”等“儿”韵的拼合唱法，就使唱腔的地方特色非常鲜明。

当然，语音处理的美化，也须依赖于行腔的炫耀，特别是那些既有准确的基音，而又包含着各种闪烁游离华彩的装饰性小腔，是保持风格特色的重要措施。打一简单的比方：

如果我们把曲例中唱字上的那些小腔，全都去掉，唱岂不就成了单纯的语音夸张，韵味还从何谈起呢？

综上可知：在哈哈腔既定的乐曲筐格内，“歌从于音”的规律，生发着特色鲜明的旋律；特色鲜明的旋律，又提高着方言艺术美的情趣和价值。

故而，哈哈腔那通俗易懂、逸趣横生的演唱特点，就深深地感受于当地人民群众的听觉里。

对以上的曲例，仔细辨听，还可进一步发现：行腔时，常于强拍上，强调上主音“ $\dot{2}$ ”。

旋法上的这一特点，显示了它与民间音乐的密切联系。

以河北民歌《放风筝》为例：

放风筝

1 = C $\frac{2}{4}$

1 = 90

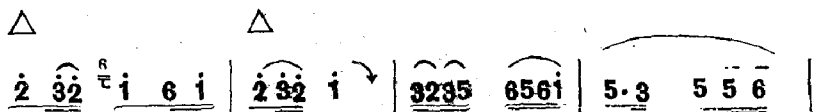
$\dot{3} \overset{5}{\text{三}} \dot{3}$ $\underline{\dot{2} \ 1 \ 2 \ 3}$ | $\underline{5 \ 5 \ 6}$ | $\dot{1}$ $\dot{3} \ \dot{2} \ \dot{3}$ | $\dot{3} \ \dot{1}$ - |

三(哎 哎哎哎咳) 月 里 来 (也)

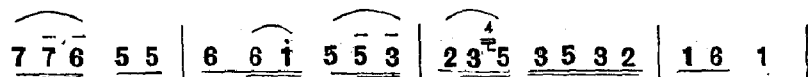
△

$\dot{1} \ . \ \underline{6}$ $\underline{\dot{3} \ \dot{5} \ \dot{3}}$ | $\underline{\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{2} \ 6}$ $\dot{1}$ | $\underline{\dot{5} \ 6 \ 5}$ $\underline{\dot{3} \ . \ 5 \ 2 \ 3}$ | 5 - |

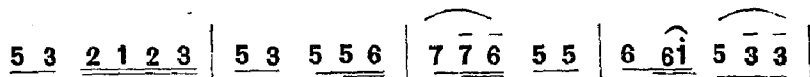
是(哎) 清(哎) 明,(哎咳 哪一呀呼 咳),



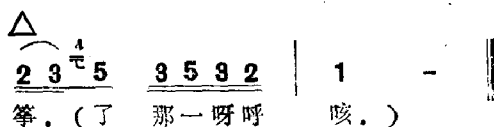
姐(吔) 姐(那个) 妹 妹 又去 观 青,



捎 带着 放(哎) 风 箏。(那一呀呼) 咳呼 咳



哼哎 那一呀呼 咳呼 咳哎咳) 捎 带着 放(哎) 风



箏。(了 那一呀呼 咳。)

从这一首宫调式的传统民歌中,可以清楚地看出:在标有△符号处,均是在强拍上强调着上主音“ $\dot{2}$ ”。

以上,相当简略地阐述构成哈哈腔“味”的物质手段之一——旋法上的一些特点。

这些特点的形成,与当地人民的心理素质、以及陈述思想和表达情感的习惯特点等,是分不开的。

可以这样说:由这些特点所体现出的旋律风格,表露了当地人民那坦荡的胸怀、豪爽的性格、善良而又纯正的心地。

原载:

一九八二年《河北戏曲音乐文集》

中国皮影戏音乐的 品类及其他

韩 溪

中国皮影戏诞生于北宋时京都汴梁。在近千年的历史中，随着时间的推移，它已遍布青海、甘肃、福建、广东、湖南、湖北、江苏、浙江、山东、山西、北京、河北、辽宁、吉林、黑龙江、台湾等大半个中国。由于各地人民的生活习俗、地理环境、语言音调、情趣爱好的不同，从而形成了不同的唱腔与音乐，并以此为主要标志，派生出若干不同的分支，称得起五彩缤纷，各具特色。

由于皮影戏产生于民间，长时间流行于广大农村，直到三、四十年代，才进入城市，因此有关历史的记载是极其有限的，虽然解放以后各地对其音乐唱腔作了程度不同的记录整理，但较之其他剧种不管是投入的人力、财力，还是研究的广度和深度，都是有相当距离的。我在为《大百科全书》撰写有关条目时，曾在各地同志的帮助下，搜集、学习了有关资料，并就其腔调类别、唱词格式、音乐曲牌、伴奏乐器四个方面，进行了初步的研究，现简述于下。

一、腔调种类

我国皮影戏的音乐、唱腔，如按有无独立的腔调为标志，可分为两类：

第一类是至今尚无自己独特腔调，仍以演唱当地戏曲腔调或民歌小曲为主，象湖南影戏，原为歌腔体音乐，后来借

鉴了当地的湘剧、花鼓戏和长宁调音乐，唱腔较杂，甚至有时同台乃至同段对唱中，就有你唱花鼓戏，我唱汉调，他唱湘剧的现象，湖北影戏则有的唱楚剧唱腔，有的唱打锣腔，有的唱骷髏腔，山东皮影唱山东大鼓或木板快书，江苏、浙江皮影唱本地高腔，福建龙溪纸影唱曲艺“锦歌”等等。

第二类是有自己独特腔调的。河北的“冀东皮影”（也叫“滦州影”，“乐亭影”），辽宁、河北交界的“边外影”，松花江南的“双城影”，黑龙江的驴皮影，甘肃的“陇东道情”，陕西的“碗碗腔”，“阿宫调”（也叫“遏工腔”）、“八步景”（也叫“巴不紧”）、“老腔”、“弦板腔”、“南洛道情”、“关中道情”、“安康越调”、“安康道情”，青海的“灯影戏”等等。此类虽然名目繁多，如按音乐血缘划分，亦可归纳为西北影和北方影两大体系。

西北影音乐唱腔的共同特点有五：

一、大都受秦腔这一古老剧种的影响。不仅在音乐结构、旋律运动有相似之处，而且主要腔调多有“苦音”（陇东道情称“伤音”，弦板腔为“哭音”）、花音之分；

二、除“阿宫调”等为曲牌连缀体外，多为板式变化体，而板眼规律又不十分严格规整，可称为混相子；

三、大都以两个主要腔调为核心——如碗碗腔的南路（慢板）、东路；陇东道情的弹板（塌板）、飞板、并伴以短小的引子（垫板、箭板、导板）、插段（句）、（如陇东道情的柔音、莲花落、叫板），以及一些特殊感情的专用腔调（如弦板腔的“阴死板”青海灯影的“盹死归”，陇东道情的“还阳板”）；

四、大都有旋律性很强的帮腔。不管是对欢快喜悦感情的烘托，还是对深沉悲伤气氛的渲染，都富有突出的表现力。对此，陇东道情称其为“嘛簧”，青海灯影称其为“喊段儿”，八步景称其为“呐号子”；

五、主奏乐器多为牛筋二夹弦。

对于北方皮影，人们习惯依照冀东皮影唱腔音乐的完整性、丰富性，以及对北京、东北皮影发展的影响，推崇它为北方影的代表。

冀东皮影行腔吐字以乐亭县语音为标准，经过历代艺人的不断创造，不仅在板式上有详细的快、慢、整、散之分，而且在腔调上也有平调（曲调明快、开朗、起伏多变，既可叙事，也能抒情，可塑性强）、花调（曲调俏丽，诙谐，花旦、彩旦专用）、凄凉调（慢板长于表现有泪无声的感情，二性板传统称“路途悲”）、悲调（曲调如泣如诉，长于表达声泪俱下悲恸欲绝之情）、游阴调（传统为鬼魂专用）之别，同时还有因唱词结构、辙韵不同而得名的“三赶七”、“硬辙”、“大金边”、“小金边”、“赞”等辅助性唱腔。各行当都有自己独立的腔调，并以男、女为界，基本形成“商”、“宫”两个不同的调式（凄凉调为以清角为宫的徵调式）。称得上板式丰富、腔调多变、行当齐全。

边外影和东北各省的皮影，都有自己久远的历史，近百年来，先后大量吸收冀东皮影唱腔，甚至有的原封不动地拿了去，但经过不断的消化，仍有自己的个性。它们还有一种俗称为“外调”的唱腔，如小孩齐唱时用的“小东腔”，驾雾腾云时用的“游云子”等，曲调有浓重的二人转和东北民歌的味道。

新中国成立以后，由于剧目题材的扩大，表演形式的发展，创作人员的加强，群众艺术情趣的变化，还出现了一种不受任何地方风格制约的重新作曲的剧目，如湖南省木偶皮影剧团、北京市皮影剧团曾率先搞了一批这类的剧目，很受孩子们的欢迎。这种新时代的产物，是一种很有发展前途的形式。

二、唱词格式

皮影戏的唱词结构，由于品类繁多，唱腔各异，其格式也是

多种多样的。概括起来有两类：

一类是对偶的上下句形式。每段唱词由若干对声韵相同的上下句组成，常见的有三、三、四或三、四、三组成的十字句：

我本是峨嵋山白蛇修炼，
修就了五百年全体大仙。（陇东道情）
一对对鸳鸯交颈浮水面，
一双双紫燕掠上波下翻。（冀东皮影）
由二、二、三组成的七字句：

白发年君去征番，
青巾幼子把心担。（碗碗腔）

冀东皮影的硬辙虽是七字句或五字句组成，但它的上下句变为上平下仄。

眼看小女到城前，
腹内辗转暗盘算。
山前圣水潭，
山后鱼龙变。

尚有一些地方的影戏或剧目由单句构成，如九句、七句、五句、三句，在单句（上句）落板。

有的剧目由于感情的需要，在唱段结尾处，连用若干长短不同的下句，从而使音乐结构发生变化，把感情推向高潮，这种唱词一般称之为“垛子句”、“楼上楼”：

我纵有错处指示明白纵死也无怨，
那怕是粉身碎骨死也甘心。
可怜可怜我这苦命的人
我那好心的夫君！

唱词格式的另一类是近似词曲的长短句结构。除曲牌联缀体的皮影戏外，冀乐皮影的“三赶七”就是由三三、四四、五五、六六、七七、组成，一段不足以表达完整的内容，还可反复若干

遍，末尾到第七句的下句，可以自由增字，但其他句式不准增减，格律是比较严格的：

我曹宝，
在人间，
杀父之仇，
不共戴天。
岳父虑的事，
奸相设套圈。
小婿要去保驾，
匹马单枪下山。
保龙山前先为主，
杀了老贼大报冤。

“三赶七”的硬辙，字数不变，韵脚改为上平下仄。

“金边”的句式结构为五五、三三、五五、七九：

到了潍安城，
离家十里地。
租个房，
做生意。
开了小茶坊，
过往人口密。
赚钱糊口现得利，
好合适！好合适！好合适！

“赞”每四句一段，除第一句为三三组成外，其余三句为七字句，韵脚同于硬辙：

有小人，是猎户，
草房三间南山住，
吃穿指着我打围。
养活老娘把日度。

三、音乐曲牌

由于皮影戏表演形式的局限性，它的伴奏音乐不及戏曲舞台丰富，但其分类则是一致的，即：打击乐曲和丝竹管弦乐曲。

西北皮影打击乐大都由三、四人组成。如碗碗腔由“后台”掌碗碗、梆子、铙子、大锣，“前手”（演唱者）兼手锣，二弦演奏者兼铙钹。青海灯影除演员一人（称“把式”）其余四人为乐队（统称“后台”）。而北方皮影的打击乐传统只由一个人操纵，在案子上摆着板鼓和一扇铙钹，大锣高挂在头前。大锣、铙钹为一组，鼓、板为一组。两组分别使用，不能同时合击。小锣由演员兼管。锣鼓点来自民间和戏曲，虽然比较简单，但和影人表演是十分一致的，如出场锣鼓往往是：

将 — | 将 — | 切 切 | 将 0 |

但它的开场锣鼓是比较丰富的，俗称为“打通”，用以召徕观众。象北方皮影则有“一封书”、“嘉兴”、“四喜”、“官通”等。

影戏的管弦乐曲分为伴奏唱腔和伴奏表演两类：

伴唱腔的分为各种板腔的“开头”（引奏）、“小垫头”（小过门）、“挂儿”（大过门）等。西北皮影如陇东道情、青海灯影等在第一个剧中人物第一段唱腔（俗称“踩场”）前，常有一个独立的“板头”音乐，曲调悦耳，风格突出。

伴奏表演的曲牌，各地皮影多寡差别较大，总的来说，西北影比北方影丰富，象青海灯影据老艺人回忆有七十多个，一类为通用曲牌，如“一句”、“两句腔”、“三元帽”、“紧腔花”、“背调”、“吱扭儿”、“紧磕头”、“大摆队”、“酒令”等；另一类为专用曲牌，“小开门”、“大开门”、“状元令”、“出队子”、“雁儿落”、“报子令”、“石板头”、

“山坡羊”、“汉东山”等。用于神仙鬼怪的有“西方赞”、“东方塑”、“拜洞”、“鸭鸭咀”、“刘海带”、“耍孩儿”、“马刀令”、“鬼王令”等。陇东道情则分唢呐曲如“大开门”、“小开门”、“朝天子”、“流水”、“平调担水”、“滴溜子”、“水龙吟”、“大王令”、“三眼门”、“北调”、“鞭子令”、“十板头”、“回回帽”、“转莲合”、“节节高”等，吹事牌子如“哭长城”、“背官担水”、“哭大大”、“汉台山”、“三纳纳”、“地理图”、“鬼推磨”、“粉红莲”、“抱灵台”等。还有一类称杂曲，如“割韭菜”、“珍珠倒卷帘”、“两亲家打架”、“绣荷包”、“冻冰”等。

北方影唢呐牌子不多，有些丝竹曲如“孟姜女”、“万年花”、“大姑娘美”、“小磨房”等，多为地方民间小调和吹歌。

四、器乐种类

皮影戏的伴奏乐器，分“文场”和“武场”。所谓文场指管弦乐器，艺人们习惯称其为“拉的”；所谓武场指打击乐，称“打的”。

由于各地皮影唱腔不同，风格各异，所用文、武场乐器也有差别，各有其发展演变过程。以文场而论，北方影多以铜筒四胡为主奏乐器，据老艺人回忆，冀东皮影原用“金蹦”（近似现今小三弦，一面为兽皮，一面为木板），二十年代末改为木斗四胡，三十年代又改为铜斗四胡。并有唢呐、扬琴、葫芦头等，但不普遍。五十年代起逐渐加进了板胡、二胡、三弦、琵琶、笙、笛等乐器。各剧团条件不同，所用乐器也不统一，但四胡仍为主奏乐器。

西北影戏主奏乐器大都为牛筋二弦，象碗碗腔、安康道情、老腔等。也有以四胡为主奏乐器的，如陇东道情、青海灯影等。

同时伴有其他乐器，诸如月琴、大号等。值得着重提出的是陇东道情，它除整场用四胡主奏外，前半场戏加用竹笛，后半场加用唢呐（海笛），前后对比鲜明，能收到戏剧气氛越来越热烈的效果。

武场乐器北方影一般用单皮、板、大锣、铙钹、手锣、大堂鼓，临时加用木鱼、碰铃等。西北影除一般打击乐器外，碗碗腔加有独特的“碗碗”（铜制、直径约二寸，钉在木架上，用细铁棍敲击），“梆子”（两梆顶端以双皮条拴紧，右手摇击），陇东道情加渔鼓，节奏多变，很富有表现力，它还有肩鼓，八步景有“牙牙鼓”等。

五、与地方戏曲的关系

以宋元南戏失传的剧目《朱文》在闽南皮影戏中发掘出五篇手抄本为证，皮影戏从诞生就是一个有腔、有唱、有音乐的综合艺术，流行于宋代的词体歌曲《傍妆台》、《下山虎》、《小桃红》、《桂枝香》、《驻云飞》、《风入松》、《驻马听》、《走引》、《四朝元》等，曾被闽南皮影戏《朱文》中选用，可见皮影戏从剧目到音乐，由诞生起就和地方戏有着密切的联系。从近千年来的历史发展看，这种关系越来越密切，收到了相辅相成的效果。象陕西省安康道情的箭板、叫头、打头就和秦腔近似，可以说是学习秦腔而成。它有些曲调又和汉调桡桡相近，这是当初由于行商小贩常到西安、汉中一带经商，久在茶园看戏，从而把自己喜爱的唱腔学到口中带到安康的结果。陕西碗碗腔的音乐唱腔，除受同州梆子和晋剧影响之外，流行在洋县则近似“吹腔”，流行在韩城则近似“蒲州梆子”，在陕北榆林就夹杂“曲子”，在户县，歧山则近似“西秦腔”。青海灯影戏中也常有青海道情中的“道歌”、“三下果”等。冀东皮影传到东北三省，当地皮影艺人又依照东北人民语言、艺术情趣逐步加以改

革，形成了富有二人转味的影腔。被群众誉为“影界大王”的冀东皮影髯腔（老生）奠基人张绳武，曾把河北梆子名艺人何达子（何景云）的“夯腔”吸收过来，创造了独有的“咳腔”。

随着文化科学的发展，艺术交流的途径越来越多，它除受地方戏曲的影响之外，还时常从时兴的大剧种中吸收营养，象冀东皮影在四十年代崛起的名髯李秀就以“簧腔”（即大量从京剧中吸收）名震东三省，甚至影响到小（旦）的唱腔也出现了“簧腔”。

皮影戏的音乐不仅从地方戏中吸收营养，同时也影响着地方戏，象诞生在唐山的评剧，它的《全家福》、《二度梅》等剧目则来自冀东皮影，评剧近代男腔的发展也大量从冀东皮影中吸收音乐素材，著名评剧演员喜彩莲、新凤霞在这方面做的就更早。

五十年代末，全国诞生了一批新剧种，其音乐唱腔大都源于皮影戏，象取材于冀东皮影音乐而成长的“唐剧”，取材于陇东道情音乐而成长的“陇剧”，取材于碗碗腔而成长的“华剧”（后又改称“碗碗腔”）等。

原载：

一九八三年《河北戏曲音乐文集》

戏曲打击乐存在的问题

郝进兴

戏曲音乐是音乐艺术中一个很重要的品种。它最突出的特点之一，就是单独地大量地运用打击乐来描写环境，制造气氛，伴奏舞蹈，加强语气，并作为唱腔伴奏的一个组成部分。戏曲表演艺术中的唱、做、念、打，都离不开打击乐的配合，少不得打击乐的贡献。一个剧种能否成功地运用打击乐来表现戏剧冲突，烘托思想感情，塑造人物形象，统一舞台节奏，可以衡量出它发展的阶段和成熟的水平。所以，充分发挥打击乐的表现能力，乃是戏曲音乐区别于其它乐种最显著的标志之一。↓

目前，戏曲打击乐存在着许多问题，尚未受到应有的重视，致使打击乐得不到相应的发展，成了戏曲音乐中一个非常薄弱的环节，影响了戏曲艺术质量的提高。

首先是打击乐在人员、装备和技术方面存在着问题。大多数剧团搞打击乐的同志，是很有经验的，但他们的文化水平和理论水平，与文场的同志相比，悬殊甚大。有些剧团把搞打击乐当作淘汰演员、照顾困难户的場所，作为家属参加工作的跳板。这样，许多同志既缺乏基础的音乐知识，更缺乏积极进取的精神，二度创造的欲望和能力很差。因此，至今所用的锣鼓点，仍然是以前的老套子，很少发展变化。在装备上，许多剧团的文场有了较大的发展，引进了某些表现力很强的乐器，使用了富于变化的配器手法，表现力得到很大的提高，效果非常显著。而打击乐的配备，有些剧团很不讲究，只求敲得响就行，不注意音色音调的

谐和。特别是与文场的音调不调和，以致锣鼓一响，荒调凉弦，破坏整个音乐的效果。在配器上，只图轻便省事，不论什么剧目，从头至尾只用一套锣鼓，传统中做效果用的风锣、水钹，曲牌中使用的云锣、九音锣、木鱼、碰钟等色彩乐器，也都收藏箱底，致使打击乐非但音调不谐，音色也甚为单调。在技巧方面，打击乐练功不受重视，姿式不讲究，音响不纯正，轻重分不清。以群体合奏的锣鼓点作为其主要表现手段的打击乐，技术上或精或粗，突出的表现在合奏中速度的一致与力度的融合，由于技术不精，难免常出差错。但速度上的杂乱容易察觉，力度上的不谐却很少被人注意。许多富于旋律性的鼓点，没有抑扬顿挫，失去了音乐的美感，鲜情寡味，使人对戏曲打击乐感到分外嘈杂，刺激感官，产生厌恶的心理。

其次是导演、演员和专业设计运用打击乐的智能问题。戏曲导演，必须熟练地掌握戏曲艺术的表演手段。经验丰富的导演，很善于运用打击乐来加强戏剧矛盾的冲突，推进高潮地出现，实现清晰的舞台调度，统一舞台的节奏和气氛。但也有一些导演，以它种艺术形式（如话剧、歌剧、电影等）的导演理论和手法，生搬硬套的运用在戏曲艺术之中，追求表演的真实性，不讲究戏曲艺术的虚拟和夸张。哭则泪流满面，动则抬腿就走。大量写实的布景，生活化的行动语言，极大地限制了打击乐发挥其应有的作用，使戏曲失掉了“戏”味。戏曲演员，应当在唱、做、念、打之中，善于利用打击乐塑造鲜明的人物形象，增强表演的艺术感染力。但有些演员，学习了许多戏曲表演程式，却不懂程式中锣鼓点的作用。唱念与锣鼓争抢，张口啃到锣上，一个紧急的下场，鼓点未来及开始，人却早已不见。只强调锣鼓服从表演，不懂得相互之间的配合，出了问题，片面地指责锣鼓无能。某些音乐设计言必和声复调，倾其才华于丝竹管弦，却置打击乐于不顾，总谱中不肯为打击乐写一行分谱，既使是非用不可，也要注

明“从略”二字，让乐手与演员“自行结合处理”，甚至以不懂戏曲打击乐而自豪，以显示其高雅不俗，岂非怪事！

鼓板，是整个戏曲乐队（文场和武场）的总指挥。徐慕云先生在《中国戏曲史》中写道“凡属歌舞剧之类者，盖无一而不以鼓板为场面之领袖也。且不特此也，即每剧之唱、做、念、打，亦无不皆以鼓板掌其节拍，齐其动作，鼓其精神也。故掌鼓板者实不啻三军司令。职责非常重要。梨园中人群以打鼓老呼之者，盖即尊崇之意耳。——则其班中掌鼓板者，亦必尽将生、旦、净、丑各角所擅之戏，全行习会，方敢上台。此百余剧中果有一折未曾学过，即难于应付矣。鼓板重要亦如上述。——适门帘一掀，例必先对龙口（鼓老坐处）拱手致敬，虽声誉喧哗之名伶，不敢傲视鼓老也。良以鼓老一板在手，不啻掌握生杀之权，倘急要处略一大意，即有脱板之虞，遑谈其故意丢奸使坏耶！”徐先生的这段叙述，生动地描述了中国戏曲乐队中之指挥——鼓老的职责与权威。如今各剧团的鼓老，职责未尝稍减，然其权威却江河日下。其原因就在于鼓老音乐水准不高，缺乏领导乐手进行二度创造及全面处理能力，遇和声复调之作，更是茫然不知所措。热烈火炽的间奏，需同锣鼓配合者，鼓簧便难产难出，不象奏“风入松”、“唢呐皮”那样挥洒自如，因而不得不放弃其指挥职责，或另设指挥取代之。这样，“三军司令”的权威怎能树立呢？一个戏曲乐队，有一个传统的具有文武全才的权威的指挥，对于提高整个乐队的伴奏水平，尤其是对于发挥打击乐在戏曲音乐中的特殊作用，是举足轻重的。所以各剧团打鼓老业务智能的培养与提高，实属不容忽视。

解放以来，戏曲音乐的改革成绩卓著，应充分肯定，但是来自左的干扰破坏也是严重的：认为戏曲音乐原始粗野，试图以歌剧取而代之的同志，主张抛弃传统场面的建制，另搞管弦乐队。打击乐首当其冲的被斥为不堪入耳的噪音，尽力限制其作用，成

了管弦乐的点缀。即如非用不可，也要限制力度，把“冷锤”，“紧急风”都奏成“哑锣”，使场上气氛松懈，演员精神疲靡，失去了打击乐的价值和特性。而与此相反，也有保守的倾向。如不顾剧情的一味喧闹，锣鼓点把剧场塞得满满的，就连幕间换景，也不让观众安静一下。不问情节缓急，敲必重重加力。与管弦合奏时，往往不顾音量平衡而“吃”，尽旋律。这样，看起来似乎是充分发挥了打击乐的作用，实际上是锣鼓泛滥成灾。另一种倾向是一切以古为贵，以陈为好，不顾表演身段的发展，程式运用的创新，以及现代化音乐的发展和普及，宁叫削足适履，不肯稍改旧套，使打击乐的发展与唱腔、管弦出现了很大的差距。当然，有些剧团，有些剧目，打击乐的运用还是很好的，而且有所创新。如豫剧《包青天》，鲁山县豫剧团演出的《郑小姣》中幽国公主追赶郑小姣的场面，等等，打击乐都发挥了很好的作用，不能一概而论。但总的来讲，问题确实不少，必须引起高度的重视，以求得较好的解决。否则，打击乐不能随着时代的前进而推陈出新，掌握打击乐的同志，停止在现有的水平上，不能有一定的改进，必将拖着整个戏曲音乐前进的步伐，成为提高戏曲音乐的包袱和累赘。

打击乐的制造技术，也是一个不容忽视的问题，优美的音色，谐和的音调，即是有大批的乐器，也实在难于选择。特别是现代唱腔所常用的手法，打击乐随时变换相应的音调更不容易。其次，打击乐的强度和力度是绝对的相等，要想增强它的力度而又能限制其音量，根本不可能。因此，它与管弦乐音量的平衡就很难解决。特别是录音室的坐位问题非常使人头痛。再者，锣鼓点的演奏，等于四、五个人分解开一个旋律，感情的体会，技术的发挥，必须完全统一才能奏到好处。一个心灵手巧的人，脑子里装得下一百个以上的可以不假思索而迅速即反应的锣鼓经，已经是不太容易了，还必须保证一班人都能准确无误，才能显示出

效果，这就更难了。正因为打击乐是采取这种特殊——多人分解一个旋律——的演奏方法，所以它不能象管弦乐那样可以随时改变乐谱，并依靠乐谱视奏，因而打击乐的锣鼓经就不能超过这一班人在综合运用智力上互相制约的极限。上述种种问题，都是在制造技术方面给打击乐的提高和发展，造成了先天性的不足，因而，要想从根本上解决打击乐的发展问题，必须改变传统的制造技术，才能有更加理想的出路。

摘自：

河南《戏曲艺术》一九八一年第四期

戏曲伴奏十字诀

王大卫

对比，是音乐表现的主要手段。任何音乐如果没有高低的对比、长短的对比、快慢的对比、强弱的对比等，那么音乐本身也就失去了生命力，变成了毫无目标的音响状态。要想使音乐朝气蓬勃，丰富多彩，就必须千方百计地调动对比的因素，使音乐富有深邃的感染力。

我国戏曲乐队的传统伴奏手法是十分注意对比的。各种伴奏乐器都根据自己的特性，围绕着戏曲音乐的主体进行着变化与发展；若即若离，时分时合，忽上忽下，盘旋加花，千变万化，妙音横生。然后，这种丰富多彩的对比手法又是紧紧围绕着唱腔的旋律线而进行的，这种手法叫做“花彩支声复调”。

花彩支声复调在戏曲伴奏的过程中应用得极其广泛，是非常重要的伴奏手法。它的表现形式很多，主要的有以下十种，姑称“戏曲伴奏十字诀”吧。它主要用于小乐队或大乐队的主架组。

我国的戏曲浩如烟海，种类繁多，每一个剧种都以自己独特的旋律和表现逻辑而闻名，其伴奏手法当然是各具特点的。然而此“十字诀”却为大多数剧种所普遍应用，在应用的过程中因受各剧种独特风格的唱腔的制约，又出现了大异其趣的表现形式和大同小异的名称。本文引彩色戏曲艺术片《白奶奶醉酒》的伴奏谱例，看看河南越调对“十字诀”是怎样运用的。

一 托

托腔，衬托之意，南方有的剧种叫做衬腔或垫腔，名称各

异，意义颇近，都是为了突出唱腔的特色。使乐队从竖的关系处于陪衬的地位。这种相互依赖的关系，就好象红花与绿叶一样，“红花虽好全赖绿叶扶衬”。“万绿丛中一点红”，一点红是主题，有了万绿丛的陪衬，一点红才显得特别的突出，如果万绿丛掩盖了一点红，它便因层次不清失去主题而相形减色。唱腔与乐队的关系也是如此，乐队是陪衬，唱腔是主题，乐队伴奏有了好的烘托，唱腔才能显得具有特别的韵味，如果乐队遮盖了唱腔，使“托腔”变成了“压腔”，不但给演员增添无穷的麻烦，就连观众也会因听不清词而反感的。因此，乐队应当根据戏剧的发展，人物的心情，主动地有层次地烘托出舞台气氛，千方百计地刺激演员，帮助它们完成角色的塑造。决不能帮倒忙，帮倒忙就是乐队“和肉嗓子对着干”。演员被弄得筋疲力尽、声嘶力竭也冲不破这厚厚的“音墙”了。当我们研究托腔艺术的时候，这扇挡在演员与观众之间的“音墙”也是应当拆除的。

托腔采取的是同声相应的方法，在音的高低、长短、快慢、强弱诸方面和唱腔是一致的。唱腔可以任意的因情行腔，乐队在“托腔”时则采取随情易音的方法，你高我也高、你低我也低，你长我也长、你短我也短，你快我也快、你慢我也慢，你强我也强、你弱我也弱。总而言之，要死死地跟定唱腔，不要被它甩掉。就好象空军里的长机和僚机的关系一样形影不离、亲密无间。

托腔，因为伴奏与唱腔同时发响，音高又完全一致，因此就要特别注意处理好主与从的辩证关系。要想突出唱腔就得控制乐队的力度，乐队决不能喧宾夺主、本末倒置、以从乱主、以叶盖花，但也不能为了突出唱腔把乐队的力度控制得过小，以致与唱腔失去平衡，不能自然衔接，这两种倾向都是不好的。要求托腔要托得主从分明，浓淡相间，水乳交融，浑然一体，起伏有致，相映成趣。

托腔虽然在总的音势上与唱腔一致，但是绝不能按照唱腔的音符一字一板地死拉硬套。它必须根据操作乐器的特性（如定弦习惯、有效音域、演奏方法的不同）采取“老少配”的方法构成自然的支声复调，把唱腔的旋律变成活的有生命力的音乐和唱腔相辅相成，珠联璧合才能产生和谐而优美的艺术效果。

运用托腔手法时，乐队与演员之间的默契是十分重要的。过去许多名演员无论到什么地方演出，总喜欢带着自己的琴师和鼓师就是这个道理、他们之间相互配合熟了，达到了默契的程度。当演员慷慨悲歌、“一声直入青云里”时，乐师紧紧地抓住戏眼尽力渲染，淋漓尽致的把演员心中的激情渲泄无遗；当演员旋回荡迭、轻情微吟地“唱到曲中声咽处”，乐师便把琴音调得象游丝飘动，轻托唱腔，使演员的胸臆抒发极尽，真正达到了珠联璧合，天衣无缝的境界。这样优秀的乐师在我国戏曲界确实不乏其例，次级乐师就不是这样，他不大懂得默契的作用，喜好摇头晃脑地虚张声势，而且往往容易激动到忘乎所以的程度，使乐队的音量失去控制，形成“和肉嗓子对着干”的局面，压得演员喘不过气来。劣质琴师和鼓师，伴奏无激情，不要说与演员达到心投意合的默契，就连戏眼也弄不清在什么地方，没强没弱。生硬造作，层次不分，零碎驳杂，伴奏的音，响而无情，淡而无味，硬把活生生的伴奏艺术弄成了温开水。这种不讲究对比的僵死的托腔，往往拖得演员少气无力，无精打采，有力使不上，演技再高也休想叫出好来。

要想改变这种状况，乐师必须经常地揣摩剧情，研究音势的起、承、转、合和语势的抑、扬、顿、挫。使托腔起伏有致，以情行音，逐渐地拆除音墙，克服掉自我表现式和温开水式的伴奏方法，争取与演员默契，使我们的托腔艺术达到完美的境地。

二 包

包腔，是乐队从横的方面把唱腔给包起来，构成与声乐的对比。它既能让演员在演唱过程中稍事休息，使嗓子得到缓冲的机会，又可以补充唱腔的余音和引出新的唱腔，使唱腔音断而意连。唱腔中的大小过门均属包腔的范畴。

托腔与包腔是戏曲伴奏中最基本的用得最多的两种手法，但两者的方法却又是迥然不同的。托腔是从竖的关系上托住唱腔，包腔则是从横的关系上包住唱腔；前者是伴奏和唱腔同时发响，后者则是先后发响；前者是衬托的，后者是烘托的；前者要注意乐队音量的控制，后者则可以笔酣墨饱地尽情发挥……，总之，“托腔”较为被动而“包腔”则较为主动。我们应当妥善地处理好这两种关系，使之驰张有度，相映成趣。这两种手法解决了，既有明显的对比，又能自然的衔接。这样，作为戏曲伴奏的主要问题是迎刃而解了。

我们首先应该认识一下包腔的一般特征。下边这段“乱弹”是白奶奶演唱的《夸风英》中的一小段。所有括号里的过门全是包腔，唱腔的伴奏，大部分可以用托腔的手法：

〔串锤〕

(0 哪 | 拉 大 | 乙 才 | 才 才才 | 亢 才 | 才 亢 |
乙 才 | 亢 - |

〔流水头〕

5 i 6 5 | 6 5 1 | 5 6 5 | 1 5 | 6 5 6 i | 5 5 |

〔乱弹〕

3 i 6 5 | 3 5 1 1 5 | 3 2 | 2 1 6 |

好 一 个 俊 俏

(12 32 | 1)

(35 6i | 5)

1 - | 0 1 | 1 1 2 | 5 - | 5 ⁱ 3 | 3 3 |

的 赵 风 英， 话 不

(12 32 | 1)

(12 32 | 1)

2 1 | 1 0 | 0 3 | 7 3 2 | ³ 1 - | 0 3 |

虚 传 是 真 情， 她

3 . 3 | 2 1 | 3 1 2 | 3 - | 2 2 | 1 - | 1 1 |

恭 恭 敬 敬 施 一 礼， 果 然 是 知 书

(12 32 | 1

1 5 6 | (6 7 6 5 | 6) 6 | 2 3 2 | 1 - | 0 2 |

达 理 又 聪 明， 适

2 2 | 3 1 2 | 2 3 2 | 1 0 | 3 . 3 | 2 1 |

方 才 她 把 我 干 娘 叫， 好 似 风 吹

1 1 | 3 0 | 7 2 1 | 1 (1 6) | 3 1 2 | 2 (2) |

响 银 铃， 好 比 就 小 玉 杯

3 7 1 | 1 (1 6) | 2 2 2 2 | 2 2 | 1 1 1 1 |

碰 金 钟， 滴 铃 铃 铃 铃 啊， 滴 铃 铃 铃

1 0 | ⁶ 2 2 | 2 1 | 5 1 | 1 1 1 | 2 2 | 1 2 2 |

铃， 滴 铃 铃 的 脆 崩 崩！ 我 的 好 乖 乖 (这 个)

〔大过门〕

(5 3)

2 2 | 2 2 | 5 3 | 2 ²/₇ 1 | 1 - | 5 3 | 5 3 |

你 咋 喊 的 恁 好 听 啊!

〔铜器座〕

5 3 | 5 5 | 5 i | 2 1 1 6 | 1 - | 空 匡 |

(不大 乙 才 才 才才)

乙 才 | 才 才才 | 亢 才 | 才 亢 | 才亢 乙才 | 亢 - |

〔流水头〕

3 i 6 5 | 6 5 1 | 5 6 5 | 1 5 | 6 5 6 i | 5 6 5 3 |

〔乱弹〕

3 i 6 5 | 6 5 1 | 1) 5 | 3 2 | 3 1 | (1 2 3 2 | 1) 5 | ...

我 这 里 仔 细 把

从以上这段“乱弹”里我们可以看出“包腔”的基本规律：
串锤——流水头——乱弹唱腔及许多伴奏的小过门——大过门，
往复循环。串锤、流水头、小过门、大过门围绕着唱腔的前后，
从横的方面把唱腔给包起来，这就叫包腔。

乱弹唱腔本身在每次往复循环的过程中，都可以根据剧情
翻出许多的新花样来，这就决定了包腔艺术极其灵活多变的特
性。比如“流水头”就可以用如下任何一个方案来代替：

① (5 i 6 5 | 3 5 1 | 1 1 2 3 2 | 1 2 1 6 | 0 i 6 i |

5 i 6 5 | 3 i 6 5 | 3 5 1 | 1)

- ② (1̣ 5 6 5 | 3 5 1 0 | 0 2 3 2 | 1 1̣ 6̣ |
0 1̣ 1̣ 1̣ 1̣ 1̣ | 1̣ 1̣ 1̣ 1̣ | 3̣. 1̣ 6̣. 5̣ | 5̣ 1̣ 1̣ | 1̣)
- ③ (5̣ 1̣ 6 5 | 6 5 1 5 | 1 5 6 5 | 1 5 1̣ 6̣ |
0 1̣ 6̣ 1̣ | 5 6 5 | 3 5 6 5 | 3 5 1̣ | 1̣)
- ④ (3 2 | 1 1̣ 6̣ | 3 5 1 2 | 3 2 1̣ | 1̣)
- ⑤ (5 5 | 6 5 1̣ | 1̣)

这是高兴情绪用的，描述其它情绪时还有许多种拉法。

大过门也可以用以下任何一个方案来代替：

- ① (2. 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 |
5 5 | 5 1̣ 3̣ | 2 1 1̣ 6̣ | 1 -)
- ② (2. 5 | 5 5 | 5 5 | 5 5 |
5 5 5 5 | 5 1̣ 3̣ | 2 1 1̣ 6̣ | 1 -)
- ③ (2. 1̣ | 1̣ 1̣ | 1̣ 1̣ | 1̣ 1̣ |
5 5 5 5 | 5 1̣ 3̣ | 2 3 5 | 1 -)
- ④ (2 1̣ 1̣ 1̣ | 1̣ 1̣ 1̣ 1̣ | 1̣ 1̣ 1̣ 1̣ | 1̣ 1̣ 1̣ 1̣ |
5 5 | 5 1̣ 3̣ | 2 3 5 | 1 -)

⑤ ($\dot{3} \text{ 〃}$ - | $\dot{3} \text{ 〃}$ - | 3 〃 - | 3 〃 - | 5 5 |
 5 $\dot{1} \text{ 3}$ | $\dot{2} \text{ 3}$ 5 | 1 -) |

⑥ (5 $\underline{4 \text{ 5}}$ | 6 . 5 | 5 $\underline{6 \text{ 5}}$ | 4 - |
 5 $\underline{4 \text{ 5}}$ | 6 5 | 5 3 | 2 1) |

⑦ $\underline{6 \text{ 5}}$ $\underline{6 \text{ 3}}$ | $\underline{2 \text{ 3}}$ $\underline{2 \text{ 1}}$ | $\underline{6 \text{ 1}}$ $\underline{6 \text{ 5}}$ | 4 $\underline{4 \text{ 2}}$ |
 $\underline{2 \text{ 5}}$ $\underline{4 \text{ 5}}$ | $\underline{6 \text{ 1}}$ $\underline{6 \text{ 5}}$ | $\underline{4 \text{ 2}}$ $\underline{1 \text{ 3}}$ | 2 1) |

还有许多种拉法。

“串锤”也可以用以下任何一个方案来代替：

① (0 才 | 才 $\underline{\text{才才}}$ | 亢 才 | 亢 才 |
 亢 才 | 才 亢 | 乙 才 | 亢 -) |

② (0 才 | 才 $\underline{\text{才才}}$ | 空 匡 | 0 才 | 才 $\underline{\text{才才}}$ | 空 匡 |
 0 才 | 才 $\underline{\text{才才}}$ | 亢 亢 | 才 亢 | $\underline{\text{才亢}}$ $\underline{\text{乙才}}$ | 亢 -) |

③ (0 才 | 才 $\underline{\text{才才}}$ | $\underline{\text{亢才}}$ $\underline{\text{亢才}}$ | $\underline{\text{乙才}}$ 亢 | $\underline{\text{才亢}}$ $\underline{\text{乙才}}$ | 亢 -) |

④ (0 才 | 才 $\underline{\text{才才}}$ | 亢 才 | 才 亢 | $\underline{\text{才亢}}$ $\underline{\text{乙才}}$ | 亢 -) |

前两种叫铜器座，后两种叫串锤，还有许多加花的打法。打击乐也可以不用，由大过门直接流水头。

“小过门”就更丰富了：唱腔落“1”，它也落“1”：

($\underline{1 \text{ 2}}$ $\underline{3 \text{ 2}}$ $\overset{1}{1}$), ($\underline{1 \text{ 2}}$ $\underline{3 \text{ 5}}$ | 1), ($\underline{1 \text{ 6}}$ $\underline{5 \text{ 6}}$ | 1),

(1 · 2 | 1)，唱腔落“2”它也落“2”；(2 3 2 1 |
 2)、(2 · 1 | 2)、(1 2 3 5 | 2)唱腔落“5”它也落“5”；
 (1 3 2 1 | 5)、(5 · 6 | 5)唱腔落“6”它也落“6”；
 (6 7 6 5 | 6)、(6 · 5 | 6)、(3 · 5 | 6)。还有很多
 多拉法，随唱腔的起伏而花样翻新。

一段小小的乱弹就可以翻出如此之多的花样来，在“包腔”的过程中各种乐器又可以根据自身的特性，用老少配的办法构成自然的支声复调，用加花的办法构成花彩支声复调。更可奇者，乱弹在越调戏中只是一个板路，还有其它许多板路如慢板、流水、垛子、十字头、原板、高四腔等，每一种板路又有许多不同的包腔方法。全国有三百多个剧种，每一个剧种又有各自独特的旋律和围绕旋律所形成的独特的包腔方法。可以想见我国戏曲的包腔艺术是何等的丰富而又多彩！

尽管包腔艺术是如此的丰富多彩，但是作为一种通用的手法，其表现逻辑又是有规律可循的。

1、包腔受唱腔的制约，它的旋律线条的高低应当根据唱腔情绪的起伏而变化。

2、无论旋律线条怎样发展，其节奏和骨干音要保持稳定状态。请分析上边的谱列便不难找出这一规律。

3、包腔的灵活多变的曲调是吸收唱腔的旋律特点、调式特点而发展的，尤其是落音特别重要，因此旋律线条的延伸和缩短，在作到“以情行音”的同时应注意保留这些特点。

灵活多变、丰富多彩的包腔艺术对于描事抒情能够起到很好地烘托作用。但是使用这种手段时应当衔接自然，决不可过分夸张，弄得好端端的舞台气氛起伏纷繁、杂乱无章。我们应该很好

的研究“包腔”艺术的规律性，使之逐步的规范化、科学化。

三 随

随腔，即伴奏跟着唱腔，表示自己没有主见，随波逐流的意思，这是托腔艺术被动性的表现。多用于导板、炸簧、非板、紧拉慢唱、哭腔、甩腔等不带固定节奏的板路之中。

随腔艺术完全要依从于演员唱腔情绪的变化，不要在范围和数量方面加以限制，怎么方便就怎么来，形式非常灵活自由。当唱腔需要拉长音抒发激情时，伴奏往往跟随着唱腔逐渐增加力度，把情绪迅速推向高潮。这时候，只要掌握好火候，往往能够引起象倒核桃包似的满堂掌声。

随腔虽然是被动的，但是乐队却应当在被动之中争取主动，这种主动决不是“与肉嗓子对着干”的竞赛，而是掌握时机，随机应变，视唱腔的幅围，该浓则浓，该淡则淡，充分发挥随腔的伴奏效果。其法有三：

- 1、利用音势的对比，扩大声音的幅围。如上所述随腔主要用在不带固定节奏的板路之中，演员可以根据情绪的起伏使唱腔自由的发展，在范围和数量方面是不受限制的。乐队伴奏应当充分利用唱腔音乐的这个特点，灵活的利用音势的强弱关系，造成力度的对比，使伴奏更加生动活泼，富有朝气。当演员需要甩腔的时候，乐队就应当抓住这个火候，全力以赴的使音量逐次递增，只要吐过词，音量便可以迅速接近饱和点，将音乐推向高潮。在这个火候，文场、武场都要专心致志，不能有丝毫的松劲情绪，任何懈怠都意味着对艺术效果的破坏。反之，当演员需要轻情吐露，委婉行腔的时候，伴奏又必须反转过来以淡对淡，以微露的声迹创造出含蓄深沉的意境，供演员情真意深地吐露胸臆。这种音随情变，色沿事异的随腔手法，往往是感人至深的。

在过去的艺术实践中发生过这样的事情：白天演员与乐队因事发生了矛盾，晚上演出到来好的地方，演员气沉丹田，运足神力，累得伸脖子瞪眼满头大汗，结果台下还是不鼓掌，又何其苦也！这是乐师运用“差火”手法所产生的反效果，也就是说，在这个火候上乐师们虽在挤眉弄眼，摇头晃脑，挺胸叠肚，挥洒若狂，但稍稍差一点儿“火”，或者把音弄得响而无情，使观众的劲儿达不到高潮，这个“好”又怎么能叫得起来呢？这真是“差之毫厘，谬以千里”了。艺术的感应是十分灵敏的。

2、带上“眼镜”，推动音势的发展。散板的唱腔比较散慢自由，长音也较多，乐队如果照本宣科的死拉音符便会显得毫无生气。如童玉成唱的哭腔——

$\leftarrow ff$

(5 5 5 5 6 6)

2 2 2 2 2 2 5 1 2 - 2 5 5 6

你 咋 不 理 解 儿 的 心 (哪)

(2 2 1 1 7 7 6 6 5 6)

... .. 2 1 7 6 5 ||

上例的长音如果按照音符拉下去，将会象一潭死水，毫无生气，但是如果带上“眼镜”，效果便迥然不同了，不但推动音势的发展，而且增强了音乐的感染力。

哭腔、甩腔带上“眼镜”能够更加旋回荡迭，非板带上了“眼镜”变成了“紧拉慢唱”，对于描事抒情能够起到更好地烘托作用。《秦香莲》第三场“杀庙”，全是“紧拉慢唱”，乐队带着“眼镜”时而象山洪暴发奔腾咆哮使戏剧矛盾骤然紧张，时而

似涓涓滴水哀婉动人，丝毫也没有单调之感。“导板”一般是不带“眼镜”的，但京剧《智取威虎山》的“打虎上山”的“导板”带上了“眼镜”，又产生了何等叱咤风云的气势啊！

带上“眼镜”以后，乐队以节奏化的固定音型随着唱腔走，唱腔仍是“散板”根据戏剧的情节作出自由的伸展，乐队不但不失其“随腔”的艺术特色，而且还能生动活泼地起到烘托唱腔的作用，丝毫不妨碍唱腔的自由表现。

3、掌握时机，随情易音。演员唱散板时一般都是由于感情发展到了非常激烈的阶段，因此很可能产生突强突、弱、突快、突慢的现象。这时候乐队就要特别注意掌握时机，随情易音，千万不要拖演员的后腿。

过去的戏曲乐队人数较少，几个人便能撑起一台大戏，他们的强弱快慢来得特别灵便。现在乐队一般都大了，这无疑能丰富乐队的表现力，可是人数多了就容易不齐，尤其在速度、力度张弛转折的关键时刻，乐队更容易不齐，这时就要拖演员的后腿了。怎么办呢？要求所有乐手都要学会眼观六路耳听八方的本领，在节奏方面与鼓子取齐，在音乐方面紧贴着主弦，全体乐队要相互协调。形成一块玉儿，便能灵活自如地应付演员唱腔的突变状态了。

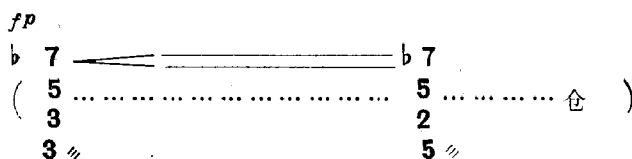
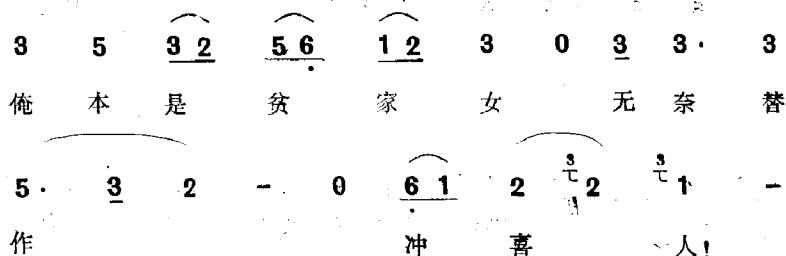
四 带

带腔，未见启唇，先闻其声。乐队好象一注兴奋剂引领着唱腔。这是托腔艺术主动性的表现。

带腔总是以突变的手法产生效果，或者以最强的音响震撼着演员的心扉，或者以最弱的音响引导演员进入幻觉和憧憬。这些手法都是特具情趣的。

《白奶奶醉酒》剧中童玉成和赵风英在花园一见钟情，互为爱慕，但贫家女子赵风英只是一个冲喜的替身。在童公子热烈的

追求下，她心绪纷乱，内心斗争异常激烈，犹豫、害羞、痛苦与不安，伴随着恐惧、惊喜……时时在冲击着她。在童公子一再诚挚的追问下，她只得隐痛地惶惑地情蕴于内地道出自己真实的身份——



曲调是平平的，但对于热烈追恋她的童玉成来说却犹如晴天霹雳，五雷轰顶！只靠唱腔是达不到这个效果的。这时刻显示乐队的威力了。带腔的手法起了很好地烘托作用：请看谱例“贫家女”之后来一个强后既弱而又渐强的很不协和的减三和弦已经把童玉成击得头脑发昏，六神无主，“冲喜人”之后全乐队进来一串极不协和的和弦，加上打击乐，真弄得童玉成失魂落魄，如丧考妣的昏厥过去！童玉成并未启唇，“带腔”既烘托了赵风英的唱腔又点明了童玉成的心迹，此时此地的艺术效果是声乐所难以期及的。

娴静、真挚、温文尔雅的妙龄少女赵风英，对于俊美、潇洒、憨厚、大方的童玉成是十分仰慕的。但此时她只是一个冲喜的替身，门不当户不对，她明知成亲是无望的。当童公子为了她以死相报时，她只得羞羞答答，优柔缠绵地唱道——

3 3 2 1 1 2 6 -

公 子 若 有 相 怜 意，
此句用情不重，但紧接着

f 5 5 5 5 i 4 3 2 (不 大
留 待 来 生
倾 - 仓)

这四个字已经非同凡响了，要倾尽全力来表达，吐字要十分含蓄动情才能真切感人。最后三个字“伴终身”对于一个豆蔻少女来说是极难出唇的，几次想大胆地倾吐这肺腑之言，几经跃跃欲试，都因慑于“男女授受不亲”的束缚而咽了回去。这时音乐来个回旋抒写，用一面琵琶轻轻地描述着她这种欲言又止的情态 ($\overset{3}{\underset{\sim}{\text{t}}} \underline{3 \ 0} \overset{p}{\underset{\sim}{\text{t}}} \underline{3 \ 3} \dots\dots$) 自然的“带”出她这种羞答答的哀婉动人的曲调。

p 3 3 3 $\overset{3}{\underset{\sim}{\text{t}}} \underline{2 \dots\dots} \overset{3}{\underset{\sim}{\text{t}}} \underline{2 \ 1} \ 7 \dots\dots 1 \dots\dots$ ||
伴 终 身 (哪) !

“带腔”是一种兴奋剂，不宜滥用，要画龙点睛，千万不要画蛇添足。在唱腔上要把它用在最入情最关键的地方。采取突强突弱的办法或者用某种特别的音色刺激演员入情，引导他们顺利地完 成戏剧的表演任务。

五 人

当唱腔正在进行中，乐队以某种方式 入 进 来，这 就 叫 入 腔。

轻入：轻轻地不知不觉地入进来，数量由少到多，力度逐渐加大加厚。要入得细致、自然。要因情而入，入情达理。这种入法多用于唱腔中间或吟腔之后。

强入：突然象洪水决堤似的人进来。刺激演员感情的暴发。这种入法往往用在唱腔的转折或结尾处。

无论轻入、强入都应该做到以下三条：

1、入绪：也就是入得有头绪，有层次，有韵味儿。要入就入，要出就出，要入情达理。

2、入味儿：也就是入得有趣味儿，要讲究艺术性，把握舞台节奏的张弛转折，灵活多变，生动活泼，要入得自然，熨贴，耐人咀嚼、回味儿。

3、入情：也就是细腻入微地表达人物的思想感情。人的感情是变化万千的。喜、怒、哀、乐、悲、思、忧谓之“情”；惊、恐、狂、痴、啼、醉、笑、……谓之“态”，情与态又可细分，比如笑就可以细分微笑、大笑、冷笑、嘲笑、讥笑、谄笑、狂笑、傻笑、苦笑、狞笑、奸笑……真可谓仅态万千。

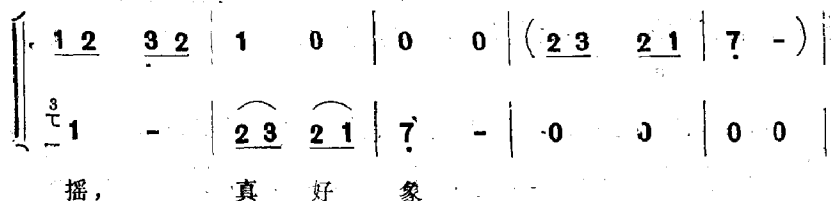
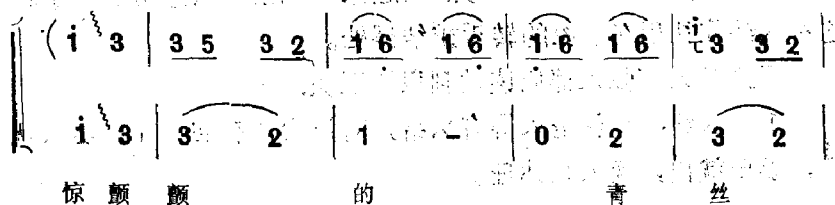
乐队伴奏要入情就得对人物的思想感情作认真而细致的分析，生动而明确地体现。只有悉力寻觅，认真洞察、抓住事物的本质。反复推敲，反复吟味，才有可能达到微妙微肖的程度。演员“入微”了，就能体物传神，从形似进入神似，乐队伴奏“入微”了才能出神入化，达到绝妙的艺术境界。

六 花

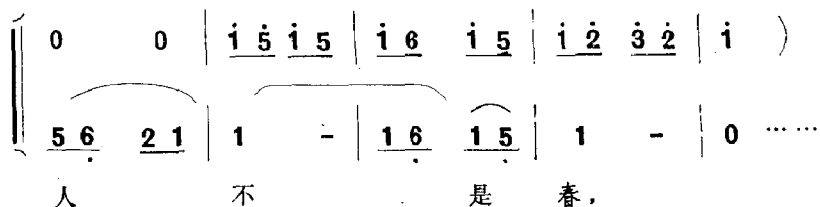
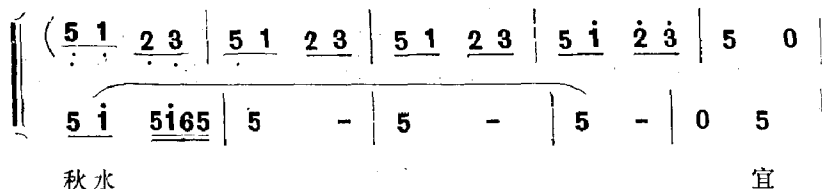
以上五种手法均为同声相应，“加花”则为异声相和，是为花彩支声复调的主要表现形式。它用不同的曲调围绕着唱腔，左右盘旋，上下翻飞，若即若离，时分时合，有意把基本曲调伴奏得曲折化、复杂化、伴奏与唱腔同中有异，异中有同，从而达到妙趣横生的艺术效果。

试举几种“加花”的谱例以供参考：

1、随腔加花。如童夫人唱的《好一个如花似玉的女儿姣》——



2、琶音加花。如赵风英唱的《公子何必论假真》弹拨乐器的琶音加花——



3、分解和弦加花。白奶奶唱的《适才房中打了一个盹儿》——

6 1 | 2 - | (6̣. 1̣ 6 1 | 2̣ -) |
这 美 酒

(0 5 1̣ 5 | 0 5 1̣ 5 | 0 6 2̣ 6 | 0 6 2̣ 6 | 1̣ 5 2̣ 5 |
0 5 5 | 5 5 | 5 2̣ 2̣ | 1̣ 6 2̣ 1̣ | 1 - |
浓 香 可 口 真 有 味 儿，

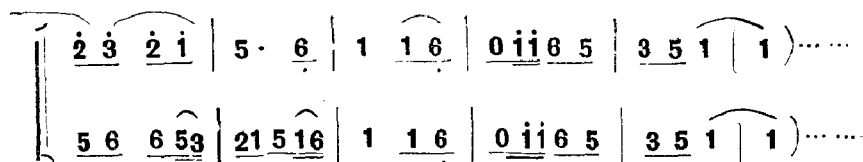
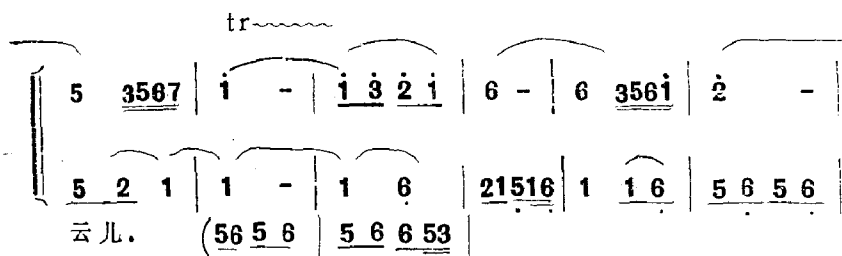
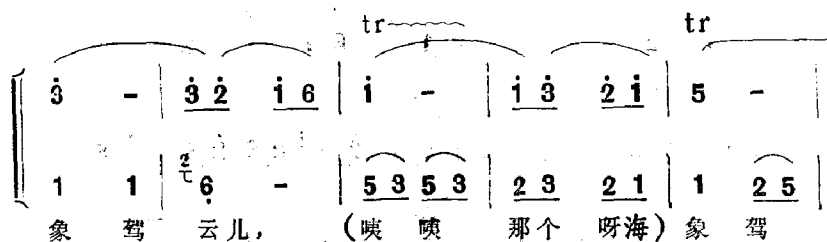
0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 2̣ 2̣ 2̣ | 0 2̣ 2̣ 6 |
5 5 1̣ 5 | 5 2̣ 2̣ | 1̣ 6 2̣ 1̣ | 1) 2̣ 2̣ | 2̣ 2̣ 1̣ 6 |
越 喝 越 觉 得

0 6 2̣ 3̣ | 1̣ 0 | 3̣ 6 1̣ 2̣ | 3̣ 0 | 0 2̣ 2̣ 3̣ |
3̣ 2̣ 3̣ | 1̣ . 6 | 3̣ 6 1̣ 6 | 3̣ - | 2̣ 2̣ 1̣ |
有 精 神 儿， 我 只 顾 贪 杯 没 在 意 儿，

1̣ 0 | 0 3̣ 6 3̣ | 0 3̣ 6 3̣ | 1̣ 2̣ 5̣ | 1̣) 0 |
1̣ (1̣ 6) | 3̣ 3̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 1̣ 2̣ 5̣ | 5 - |
一 跟 头 栽 到 那 个 深 沟 里 儿，

4、支声复调加花。谱例同上段——

0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 (1̣ 6 | 5̣ - | 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ |
0 3̣ 3̣ 7̣ | 2̣ 1̣ 2̣ | 1̣ 2̣ 1̣ | 1̣ 0 | 3̣ 3̣ | 2̣ 1̣ |
每 一 顿 我 就 得 四 两 半 斤 儿， 晕 晕 糊 糊



这段支声复调加花前边是由二胡拉的,后边是由笛子吹的,都是为了形容白奶奶醉酒之后那种朦朦胧胧、晕晕乎乎、飘飘然的感觉。

这种花彩支声复调的应用是很有趣的,这里仅举四种戏曲伴奏常用的加花手法,还有多种如“你简我繁”、“此起彼伏”、“以分离的办法使合流点消失”等,这些手法都是行之有效的,限于篇幅,就不赘述了。

尽管“加花”的手法可以使曲调翻新,千变万化,弄得音乐五彩缤纷,妙趣横生,但是它也是有其规律性的。只要看看以上谱例我们就会发现伴奏与唱腔之间存在着许多“分离点”与“合流点”,这就是我们前面所说的“同中有异,异中有同”。在主要的骨干音上大都是“合流点”,在非骨干音上大都是“分离点”,“加花”的手法主要是在“分离点”上进行的。我们应当

抓住这些“分离点”进行培植，使其尽可能的丰富多彩，摇曳多姿。“合流点”执其音乐表现的逻辑性，保持着戏曲音乐浓郁的民族风格；“分离点”使音乐产生变化，对比，显得生动、活泼、极富感染力。

“加花”是一种装饰性的巧妙的陪衬手法，我们应该在艺术实践中发展出更多的花样来。

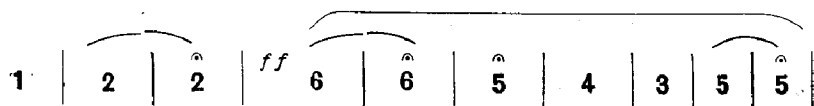
七 切

正当乐队紧锣密鼓，急管繁弦，喧赫激情鼎沸的时候，突然将乐队切断！又突然放行，常常会产生行音奇脆的效果。这种“切断”和以下各种手法（闪、让、静）都是利用时间、空间造成对比而取得艺术效果的。

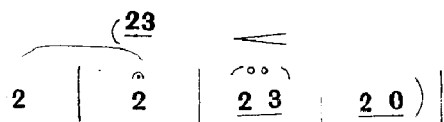
“切断”，要切得干干净净，整整齐齐，就好象切豆腐一样，不要留任何余音或杂音。这样就会显得乐队整齐壮观，训练有素。只要找准“戏眼”，找准舞台节奏转折的“交点”，干净、果断的“切”一下，常常会取得强烈的艺术效果。

比如童玉成原以为白凤英是一佳偶，在表弟许怀才协助下弄清了她是一个憨傻不精的“二百五”，于是愁绪满怀。书童向他报告了小姐的美貌，使他转忧为喜。这里是个“戏眼”，但并未发展到高潮，全乐队用“过桥”的板路热烈欢快地烘托一下，对于他喜忧的感情转换，已充分的表达了。又谁知憨傻丑陋的白小姐闯进花园对他进行了一番戏弄、蹂躏、殴击，真弄得他心灰意冷，痛心疾首！丫环春红叫他出来会见前来探病的假白小姐时，他气冲牛斗，冲门而出，正欲申斥……矛盾已经推向高潮，这时乐队正在急管繁弦的全力烘托——

3		3		(3212		3		3		3		3		3		3·2	
怒		尔				(太)				不		息		我			

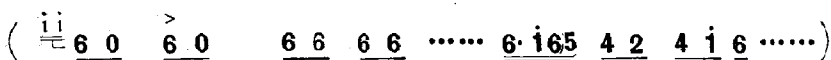
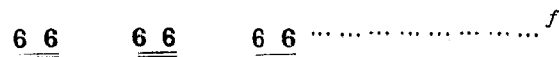


将 他 赶！

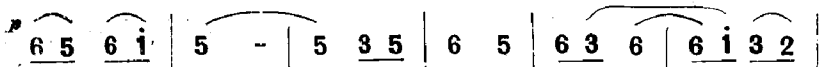


(0)

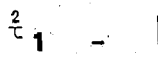
就在二人视线相碰，急躲闪的一刹那，乐队突然用打击乐“切断”，这里是戏曲节奏急剧转折的又一个“戏眼”，突然他发现面前站着一个极端俊美、清秀、温文尔雅的豆蔻少女，童玉成惊呆了！这时没有任何台词，只有一面琵琶在拨动着二人惊悸的心弦——



在这激动的音乐中，引出他无限恋情的心声——



灯 光 下 现 出 一 个 美 貌 花

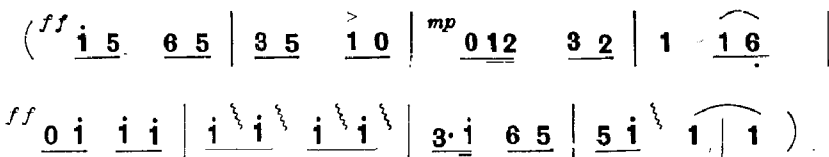


容。

曲调要唱得轻柔、圆润、甜美，下面衬以轻轻的透明的配器，上面飘着钢片琴，把童公子喜出望外的精神境界活生生地刻画出来。此时此刻他再也无法抑制这种极度兴奋的狂热感情了，乐队便象山洪暴发似的全力演奏“流水头”，这时一般的“流水头”是不

能胜任的，力度再响也难奏效，我们在“流水头”上再“切”一下，加上几个力度记号，成了——

〔突快〕



使音乐变得顿挫有力，狂热奔放。在“戏眼”上“切”两次，不但使我们的音乐在力度上音色上作了强烈的对比，而且使舞台节奏的转折和角色瞬间多变的激情，都绘声绘色的描述了出来。

“切”和“带”一样都是兴奋剂，都是为了某种特殊效果而选用的特殊手段，应少用，在“戏眼”上用则见效，用多了就会有徒事卖弄，哗众取宠的感觉。

八 闪

“闪”是戏曲伴奏中应用极多的一种手法，是描写愉快心情的一种手段。

“闪”即闪避，让出强拍，躲强就弱，重复唱腔的弱拍或后半拍上的音。它是运用时间的观念，抓住瞬息的空间造成有规律的声音的闪现状态。这种有趣的对比，使音乐显得特别的轻俏、活泼、柔美、亲切。只要闪动得圆滑、自然、轻灵、柔婉，真如坐车坐轿一般。

“闪”分两种：大闪和小闪。大闪的呈现状态是 $\left| \overset{\circ \circ}{0} \times \right|$ ，
小闪的呈现状态是 $\left| \overset{\circ \circ}{0} \times 0 \times \right|$

比如童夫人唱的《好一个如花似玉的女儿姣》是大闪——

(0 5 | 0 5 | 0 2 | 0 3 | 0 2 | 0 1 |

5 5 5 5 | 5 1 | 1 1 2 | 3 - | 2. 2 | 2 1 |

水 凌 凌 凌 的 芙 蓉 草， 绿 油 油 的

0 2 | 0 1 | 0 6 | 0 6 | 0 5 | 0 6 |

2 2 | 1 - | 6 1 6 1 | 6 1 6 1 | 3. 5 | 6 - |

美 人 蕉， 机 机 灵 灵 的 翠 玉 鸟，

0 5 | 0 5 | 0 3 | 0 5 | 0 2 | 0 2 | 0 1 |

5. 5 | 1 3 | 3 3 | 6 [↗] 5 | 0 2 | 2 2 | 2. 1 |

白 绒 绒 的 小 羊 羔， 惹 人 心 疼

0 2 | 0 2 | 0 2 | 0 2 | 0 [~]5 | 1 0) |

1 1 2 | 1 6 2 | 2 2 2 | 2 2 1 | 2 [~]5 | 1 0 |

讨 人 爱， 怎 不 叫 老 身 我 喜 眉 稍。

白奶奶唱的《适才房中打了一个盹儿》是小闪——

(0[#] 1 0 2 | 0 1 0 1 | 0 2 0 6 | 0 5 0 2 | 1 1 6) |

2[#] 1 2 | 2 1 1 | 3 2 3 6 | 0 5 3 2 | ³1 - |

能 活 血， 能 舒 筋 儿、能 解 乏、 能 提 神 儿。

“闪”的时候也可以按照闪现的节奏型构成和声，低音部仍走强拍，其声部进行的原则不变。

九 让

“让”是“闪”的扩大，也是利用时间和空间造成的一种艺术效果。是一种多用的手法。

过去演戏不象现在这样导演排戏，音乐设计写谱，然后演员乐队都照谱来。那时候可以“跳班”、“打炮”，演出场次又多，演唱习惯又不同，没有排戏的时间，上台就演。另外，有时候一个过门又可以引出好几个板路来。就拿“流水头”来说吧，它既可以引出流水，又可以引出乱弹，十字头、高四腔、过桥、起腔、拉腔、流水垛，拐头流水……。因此，拉完“流水头”就必须给演员让路，让出半句，听他唱的是哪一种板路，然后再人进来伴奏，如果~~不让路~~就会把唱腔弄乱。有时候乐队也可以连续的让，采取只包不托的方法，也就是只拉过门，不托唱腔，使声乐与器乐交替出现，造成音色的对比，也能增加新鲜感。这种在特定的历史环境中所创造的传统习惯是非常宝贵的。

因为“让腔”只让出半句，在这一二秒钟之内，乐师必须立即判明唱腔进入哪个板路了，因此“让腔”的时候，乐师的精力必须十分集中。有经验的乐师当他拉完过门便不动了，只见他全神贯注，专心致志的静候着演员开腔，这是他精力最集中的时候，任何力量也难使他移情。只要让腔好，反应快，入腔自然，其伴奏便是合乎分寸的。

现在有乐谱了，乐队心里有了数，逐渐的产生了一种照本宣科的习惯。“让”的手法被不同程度地忽视了，这种艺术习惯的改变，正是观众反感的症结所在。

十 静

“唱到曲中声咽处，寒猿野鸟一齐啼”，

“弦凝指咽声停处，别有深情一万重”。

这些古诗把“静”的妙用形容的淋漓尽致，在我国的戏曲中确实有许多揉肠之声，含蓄深沉，如泣如诉，哀怨凄婉，悲切动人，往往弄得观众愁肠百转，不禁为之泪垂！有的剧种叫做静场，有的剧种叫做干板，还有叫清唱、吟腔的。总之都是一个意思，音乐伴奏采取“静”的手法，利用“声咽”或“弦凝指弱”来取得感人肺腑的艺术效果。“静”时，乐队应用最少量的乐器，最弱的音响，时断时连的伴随着唱腔，如只用一个板或一面琵琶或一把二胡或一支箫等。这里用音最弱，用情却最浓，每一个音符都要奏得十分慎重、含蓄而入情。“声咽”处甚至可以把这微弱的音响也停下来……。留出空间让观众回味、叹息、擦泪、拭鼻……这真是“别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声”了。

本文开宗明义道：“对比，是音乐表现的主要手段”。音的高与低，长与短，快与慢，强与弱，音势的动与静，张与弛，扬与抑，顿与挫，音色的明与暗，亮与闷等都是对比的因素。只要恰当的对比，就会有助于舞台气氛和人物感情的渲染、增强戏剧效果。紧锣密鼓，急管繁弦，声势刺赫，能够感人心扉；纤细含蓄，哀怨凄婉，弦凝声咽也委实能够扣人心弦，感人肺腑。这就是音乐的辩证关系，是我们戏曲音乐工作者必须研究的课题之一。

摘自：

河南《戏曲艺术》一九八一年第四期

试论戏曲音乐的牌子音乐

及板子音乐

——戏曲音乐散论之一章

程 云

一、戏曲音乐的两种形态

我们要继承并发扬民族音乐的优秀传统，必须深入地向我国的民间音乐学习，这是每个音乐工作者都承认的。我国民间音乐极其丰富多采，实在是一片浩瀚的海洋，而我国的戏曲音乐则又是民间音乐极其重要的组成部分，它又是从民歌、说唱、歌舞等音乐综合加工提炼而成的。从纵的关系上看，自宋之南戏起（南宋光宗时——纪元1190年左右）至今也有八百多年的历史；如从横的关系上看，现在存于全国各地的大小剧种又何止数十百种。这样深，这样广，要打算钻研一下我们的戏曲音乐，是异常繁难的事情。因此决非少数人，少量时间可以搞出头绪来的。我只不过是出大题目作小文章，愿和大家共同研究，更愿得到批评指正。

如果我们鸟瞰一下我们固有的戏曲音乐，就可以发现较为明显的两种不同的音乐风格和形态：

其一：演员在舞台上歌唱着的（这是戏曲音乐的主要部分）是些曲牌子，即它们是以曲牌子接曲牌子——牌子联缀起来构成其歌剧音乐的。从古典戏曲上看，元曲（北曲）、南曲、昆曲等皆属此类。它的音乐是由“醉花阴”、“念奴娇”、“混江龙”

“天下乐”等等连接而构成的。从现存的民间戏曲来看，如陕北郿鄠（眉户），河南高台曲子戏等等即是。它的音乐亦是如此：

“戏秋千”、“剪剪花”、“银纽丝”、“满舟月”等等连接而成的。

这种以“牌子联缀”而形成的音乐，我们姑且把它叫作“牌子音乐”。这种音乐从历史上看，自清朝“乱弹”勃兴之前的各式古典大戏，几乎都属此类。“乱弹”勃兴之后直到今天则又多存在于民间小戏中，这是很值得研究的问题，容以后再谈。

其二：演员在舞台上歌唱着的是些“流水板”、“二八板”“倒板”、“摇板”、“慢板”等等以音乐节奏特征而命名的曲体。很显然，这与“牌子音乐”大不相同，今日风行全国的皮簧及各地梆子戏的音乐皆属这一类。我们姑且把这种以板名为曲名的音乐叫它作“板子音乐”。

下面就牌子音乐及板子音乐的各个方面对照研究一下。

二、牌子音乐

甲 牌子音乐从民歌来

讨论这一问题便不得不把有关问题涉及得比较广泛一些。

我国古典戏曲多是牌子音乐。古典戏曲的文学部分和“词”有着血肉关系，古典戏曲的音乐当然也和“词音乐”有着血肉的关系。

“诗三百篇皆可以歌”指的是《诗经》。《诗经》的“国风”那一部分分明是民歌的歌词纪录整理加工而成的。《乐府》则更加是歌词的记录及写作了。

长短句的“词”均是根据原有歌曲的格式而填写成的。本来“词”叫做“曲子词”，又叫“乐府歌词”，也叫“杂曲子词”文人们在写作这种“词”的时候应当“倚声”、“倚曲”而作，所以叫作“填词”。所以说“词”是一种音乐文学形式。王国维

在他的《宋元戏曲史》上说：“宋之歌曲，其最通行而为人人所知者是为词……宋人宴集，并不歌以侑觞……”

但是事情又不尽然，有些人写词倒是只根据文字上的长短句法来“填”，不管音乐了。宋代文士苏东坡的《赤壁怀古》写的是：“大江东去，浪淘尽，千古风流人物……”，其气魄很雄伟，可是他所根据的曲调都是脸满脂粉气息的“念奴娇”。这种“词”则另是一种体裁的诗罢了，只是供眼睛看的，不是供耳朵听的，与音乐分了家。这种人也偶尔写写戏曲，但多不能上演，因为不适合唱。周济（止庵）说：“两宋词各有盛衰，北宋盛于文士而衰于乐工、南宋盛于乐工而衰于文士……南宋主乐章，北宋则文人弄笔彼此争名……”

因之词是有可歌的与不可歌的两种同时并存的，我们所说的是可歌的那种词。

“词”从南唐后主李煜到两宋这一时期，是风行一时的文学形式，“词音乐”也是当时很重要的音乐形式，而两宋又是戏曲形式接近形成或正在形成的时代，所以被称为“曲”的古典歌剧音乐的主流是承袭了“词音乐”的。所以那一时代的“词音乐”与“曲音乐”事实上是不可分割的，我们也叫它作“词曲音乐”

“词曲音乐”之渊源于民歌则又是很明显的事，不必赘述。

制词是文人的事，制曲多是“乐工”的事，一曲既成，可以任人填词。文人们初期多写短词，每首都是独立的音乐作品。到了宋代赵德麟用《商调蝶恋花》十一篇写的元集《会真记》的“鼓子词”（毛西河认为赵的这一作品是最直接影响后来元曲的创作的）。如郑仅用“调笑转踏”所写的罗敷，莫愁、文君三人事，更如董解元用“诸宫调”写的《弦索西厢》（又名《西厢挡弹词》等皆是。这种发展是从短剧到戏曲的一个重要的发展过程，从小到大，从短到长，从抒情的到叙事的，再加上构成戏曲艺术的其他因素——如美术上的，舞蹈上的等等，便很自然地演

化成为戏曲了。

以上是简略地从历史发展上看民歌音乐与戏曲音乐的关系。更值得注意的是目前民歌音乐与戏曲音乐许多生动的关系。

且看《对花》与《小放牛》：

任何人都知道《小放牛》是戏，《对花》是民歌，这是它们的不同点。但是让我们进一步来研究一下吧。

《对花》是河北民歌，男女二人对答花名。

《小放牛》是风行一时的小戏，男女二人对答民间典故。

《对花》无一方留难的戏剧纠葛。

《小放牛》多了一个一方（牧童）留难打趣的戏剧纠葛。

从音乐上看，二者曲调雷同，且均为五声微调调式。

《对花》的主要乐句：（石磊记载《河北民间歌曲选集》）

$1 = F \quad \frac{2}{4}$

5 $\dot{1}$ | $\widehat{5\ 6}$ 5 | $\underline{5\ 6}$ $\underline{5\ 3}$ | 2 - | 5 $\dot{1}$ | $\widehat{5\ 6}$ 5 |

正 月 里 来 什 么 花 儿 开， 正 月 里 来

$\underline{5\ 6}$ $\underline{5\ 3}$ | 2 - | $\underline{5\ 3}$ $\underline{5\ 3}$ | $\underline{1\ 3}$ 2 | $\underline{5\ 3}$ $\underline{5\ 3}$ |

迎 春 花 儿 开。 迎 春 花 儿 开 开 呀 想 起 我 的

（中略）

$\underline{1\ 3}$ 2 | $\underline{5\ 3}$ $\widehat{5\ 3}$ | $\underline{5\ 3}$ 2 | | - - - | | $\underline{3\ 5}$ $\underline{3\ 2}$ |

哥 哥 来， 妹 子 来 妹 子 来 一 朵 一 朵

5 $\dot{1}$ | $\underline{2\ 1}$ $\underline{6\ 1}$ | 5 - | $\underline{5\ 6}$ $\underline{5\ 6}$ | $\dot{1}\ 6\ 5$ |

梅 花 来 罢 啁 呀 嗨， 七 不 龙 咚 啁 咚 咳

(此曲亦有记作六声徵调的，即多变徵一音)

《小放牛》的主要乐句：

1 = F $\frac{2}{4}$

5 3 5 | 5 1 6 5 | 3 5 6 1 | 5 3 2 | 5 3 5 |
天 上 梭 罗 什 么 人 儿 栽， 地 下

(中 间)

2 5 3 2 | 1 2 1 6 | 5 - | | - | | 3. 5 3 5 |
黄 河 什 么 人 儿 开 七 不 龙 咚

1 6 5 | 3. 5 3 5 | 1 6 5 |
咿 呀 哟， 八 不 龙 咚 咿 呀 哟

从上例看来，二者在音乐上实在是一个东西。为什么前者是民歌后者是戏了呢？追根到底不过后者多了一个牧童留难打趣的戏剧纠葛而已。多此一点，即有了“情节”，即有了表演的要求，即成为戏了。实在说来《小放牛》的音乐仍然是民歌音乐。从上例看来，民歌与戏原是“隔壁邻居”。

民歌若从词体上区分，大致可分以下三类：

一，单段词的抒情民歌。如蒙古民族的《小黄鹂鸟》，甘肃的《黑莺儿黄莺儿》等等均是。这在我国民歌中是少量的，从音乐上说是珍贵的。

二、数段词的半叙事体民歌。如各地的《四季》、《五更》、《十二月》等等均是。在我国民歌中是最大量的。

三、多段词的叙事体民歌。如陕北的《三十里铺》、《蓝花花》等等均是。在我国民歌中亦是多量的。

而多段词的叙事体民歌又是与牌子音乐的戏曲最为接近的。

比如《蓝花花》这只叙事民歌，歌里就已经有了明确的三个人物：蓝花花、周家的“猴老子”及蓝花花的情人。如此曲再经进一步发展即可进入戏剧阶段。

又如民间的《地花鼓》、《观灯》、《采花》、《拉驴》等等春节社火群里的节目，有的已经进而为戏，有的仅仅是民歌或简单的歌舞，而不是戏。

乙、牌子音乐三个阶段的三种类型

民歌音乐进而为戏曲音乐的牌子音乐是经历着一个复杂的过程的，就其进展的程度不同，约可分为下列三种不同的类型。

第一种，单牌子音乐——它的特点是全剧不论什么人物在任何情绪下均使用着同一支曲调反复歌唱。这种只使用着一支曲牌的音乐形式，我们可以叫它作“单牌子音乐”，这是民歌到戏的初级阶段产物。从古到今我们可以找到许多例证。

首先“词音乐”中便早已存在着这种形态了。如上面提到的宋代赵德麟写的《会真记》他即是以《商调蝶恋花》共十一遍而填写的。当然赵的作品尚不是戏，这种词的音乐也是单牌子音乐。

明代周宪王（朱元璋的第十七子）所作的《吕洞宾花月神仙会》一杂剧中所插入之“院本”一段中之“捷讥”说：“我有一个玉笙，一架银筝，就有一个小曲儿添寿，名是“醉太平”……

于是他便唱以“醉太平”小曲儿填词的戏曲内容，接着“末泥”、“副末本”及“净”亦均唱“醉太平”曲牌。很明显，这是调寄“醉太平”的单牌子音乐。而“院本”这种艺术形式是从元代即有了的。

又如《缀白裘》中所收之《探亲相骂》一剧（现仍存于北方民间小戏中，名《探亲家》，定县秧歌剧即有之），从头到尾均是使用的“银纽丝”一调填成。（与现在所常听到的“探亲家”所用之词的格式略有不同，现在我们称为“探亲家”的曲调或即为当时之“银纽丝”曲调亦未可知）。

又《缀白裘》中所收之《别妻》一剧，从头到尾都使用的是“五更转”调。（这出戏不过是把丈夫从军，妻子《送郎五更》小调拿来上演而已。）研究中国戏曲史的日本文人青木正儿在《中国近世戏曲史》中之“南北曲之起源”一章中，曾说：“（官本杂剧段数）中，如《病郑逍遥津》、《醉花阴囊》等，以词曲及其他小曲名者亦不少，使人怀疑仅以如此短曲之一调如何可以支持全剧？以常识考之，疑其将小曲反复演唱者……”可见以小曲反复演唱来支持全剧在我国戏曲上是早已有之的了。

现存的民间小戏更有很多是单牌子音乐的。如《大钉缸》、《卖烧土》、《夫妻观灯》、《张先生讨学钱》等。

单牌子音乐是以一支小曲由同一脚色或不同脚色反复歌唱来担当其全剧的音乐任务的。它的好处是单纯，易于上口亦易于入耳，全剧的发展需要喜、笑、怒、骂、轻、重、缓、急时，全由演员在一曲内发挥，创造，虽然如此，但它究竟还是民歌音乐，容量有限；戏剧性的变化是极有限制的，难免单调，所以是民歌到戏曲的初级产物。剧情简单，纠葛有限，人物不多，情绪转折不大的尚可相称，如以上这些条件发展了，扩大了，单牌子音乐也就不能胜任了，势必引起音乐上新的变化及发展。

第二种：杂牌子音乐——单牌子音乐向前再迈进一步便进入“杂牌子音乐”了。

一出戏，剧情复杂了，纠葛多了，人物多了，情绪转折的要求来得更深切了，单牌子音乐与戏的要求即不相称了，便不得不扩大使用音乐的范畴了。最简单的办法是随手再拉一些原有的、就近

的民歌曲调来使用，这种“拉”有时达到了“凑”的情况。情况往往是剧情需要紧张的便找一支快节奏的曲调来纳入使用，要慢的便“拉”一支慢的曲调来使用，如此喜的、怒的、哀的、乐的依此类推均从已有的曲调中去拾取代用。如此一来，这种戏的音乐不再是由一支曲牌反复歌唱的单牌子音乐，而成为要啥有啥的许多曲牌连缀而成的“杂牌子音乐”了。

杂牌子音乐是单牌子音乐进一步的产物，有了曲牌与曲牌相连的变化性——戏剧性。今天存在的地方小戏如陕北的“审录”

（玉堂春三堂会审等）又名“九腔十八调”（不一定是九个腔或十八个调）及东北农村里的“蹦蹦戏”的音乐均属于这一种。

“蹦蹦戏”的“二人转”也叫“双玩意儿”也叫“编曲”。从“编曲”这个名目上，可以想到是许多曲子编在一起来述说一个故事的，如《燕青卖线》中所用曲调是这么几支连缀起来的：

“胡胡腔”，“大救驾”、“喇叭哇子”、“打牙牌”、“打呼噜”、“快板”、“小文咳”、“快板”、“文咳”、“大鼓四平调”、“武咳”、“快板”、“武咳”“快板”、“武咳”……（见寄明同志编《蹦蹦音乐》）。

“二人转”是民歌到戏曲的过渡期的产物，而蹦蹦的“拉场子玩意”却是民间小型戏曲形式了。但音乐的组织仍与“二人转”一样，如《韩湘子渡林英》（小天台）一剧除说白外用曲是下面一些编成的：“三不正调”、“压不生调”、“摆香案——过门曲”、“佛调”、“影梆子”、“女影梆子”、“丫环下楼调”、“随意的唱——自由调”、“锯大虹”、“梆子腔慢流水板”（河北梆子）、“小曲”、“拉洋片”、……等等。

从上例可以看出来，这种戏的音乐是为了适应剧情的需要而采取不同的曲调连接起来的，作为戏曲音乐来说，这种办法比单牌子音乐进了一步，但仍然是初级阶段的产物，明显的缺点有下面两点：

第一，因多直接采自民歌，原来民歌中不适于戏文的衬句也带到戏中来了，如《燕青卖线》里有这么一段打呼噜调：

1 = F $\frac{4}{4}$

0 5 5 5 2 4 2 4 | 5 5 6 1 1 | 5.5 2 5 4 - |

一路上酒也好 花也好 歇，依个 呀儿 噜，

5.5 5 6 1 | 4. 6 5 3 2 | 1.1 1 2 3. 1 |

留不下公子 小燕青， 听了一声打呼

2 2 5 3 2 1 2 | 1 - 5.5 5 5 | 7 - 5.5 5 5 |

噜 哎 依格 呀儿 噜， 暗里 暗里 嗨， 暗里 暗里

7 - 5 5 7 | 5 5 7 5.5 5 5 | 7 3 2 1 1 1 2 |

嗨， 暗里 嗨， 暗里 嗨， 暗里 暗里 嗨， 听了一声

3. 1 2 2 5 | 3 2 1 2 1 - ||

打呼噜 依格 呀儿 哟。

《渡林英》里有这么一段“丫环下楼”：（谱从略）

丫唷环哪闻哪听哪不敢怠唷慢哪哎呀哎呀，急登登格登登我跑下楼来呀，说的什么跑下楼来呀，哎呀哎呀，哎呀我的隆儿隆啊说的什么跑下楼来呀，哎呀哎……

原来民歌中的“说的什么”也带进来了，本来“打呼噜”是说一个人夜间睡眠中的声音，与剧中的燕青大白天走道儿有什么关系呢？居然也带到戏里来了，这种例子太多，如“太平年”、“莲花落”等曲，不管在任何场合下使用，尾巴上都还唱着“太平年”、“年太平”、“一枝落莲花”等等，这不仅是 不 合 适 的，而有时直接影响了剧情内容的统一。

第二，调式不协调，转换的突然是免不了的，也不是同宫调，唱者又往往不知道转调，高的高，低的低，加工融合的不足，因此趣味风格更难能统一了。杂牌子音乐再进一步即走入了“多牌子音乐”的阶段。

第三种，多牌子音乐——杂牌子音乐有了变化性，比单牌子音乐进步但又缺乏统一性，采取了“多牌子音乐”的办法之后，于是才解决了这种矛盾。

多牌子音乐是牌子音乐的高级产物。

多牌子音乐的特征是使用多种曲调，来担当戏剧的音乐的，但须是同宫调，如需不同宫调的连结，则每“折”一调。元曲（北曲）音乐则是典型的多牌子音乐，它是限制极严，元曲通常是每剧必四折，每折必同宫调，且在此一调内连接数曲而为一个“套数”，每套内曲与曲的连接也守一定之规，按一定的次序连结，不可乱套。“元曲”第一折多用“仙吕宫”之“点绛唇”是首曲的“套曲”，例如：《汉宫秋月》一剧第一折是：“点绛唇”“混江龙”、“油葫芦”、“天下乐”、“醉中天”、“金盏儿”、“辞扶归”、“金盏儿”，“赚煞”。

《窦娥冤》一剧第一折是：“点绛唇”、“混江龙”、“油葫芦”、“天下乐”、“一半儿”、“后庭花”、“青歌儿”、

“寄生草”、“赚煞”。

从上例可以看出多牌子音乐在元代的戏曲中，即已形成并规划极严。

北曲之先南宋时即已有“南戏”了，“南戏”在早先原是温州的地方小戏——温州杂剧，它的音乐形态是怎样的呢？徐谓（文长）在《南词叙录》上说：……“永嘉杂剧典，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦无节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已，谚所谓随心会者……”

如此看来，当初的“永嘉（温州）杂剧”也是杂牌子音乐了。北曲的音乐经过懂音乐的士大夫文人加工之后进入了多牌子音乐，这要比前者进步，奈北曲严格的有点过火，难免拘谨，死板。到了元末明初，经戏剧家兼音乐家高则诚（名剧《琵琶记》作者）的加工，把南戏重新复兴了，音乐上有着重大的改革，他打破了每折（他的戏论“出”）一宫的老规律，也不死守那老套数，他随心所欲的转换着宫调，变换使用着曲子，青木正儿（日本文人）说他是“杂缀众曲”，那么高则诚是否把南曲的音乐又拉回到杂牌子音乐的境地去了呢？不是的，他是很懂得音乐的作家，相传他作剧时，一面唱，一面写，一面脚在打着拍子，

“其足按拍处板（楼板）为之穿……”仍然是徐文长为高则诚说了话，他在《南词叙录》里又说：“或谓则诚也不寻宫调词之句为不知律，非也，此正见高公之识。夫南曲本市里之谈，即如今吴下山歌，北方‘山坡羊’，何处寻求宫调？……既不能盖亦姑安于浅近……”又说：“……南曲故无宫调，然曲之次第须用声相邻以为一套，其间亦自有类辈不可乱也，如‘黄莺儿’则继之以‘簇御林’、‘画眉序’则继之以‘滴溜子’之类，自有一定之序……”。

这即说明了高则诚用调的原则，不外乎取“市里之谈”及“吴下山歌”，北方“山坡羊”为剧为曲，不尽求宫调为的是“安

于浅近”，但曲的连结还是要“用声相邻”的，这自然是用调用曲皆比北曲为多，但决不会杂，而是把多牌子音乐引向更高的阶段去了。

现存地方戏中如陕北郿鄠及河南曲子戏曲与曲的连结虽然不平（在河南大调曲子中曲与曲的连结限制仍是很严的），但所用之宫调大体上也仍是统一的，联结也仍有一定的讲究。

丙、牌子音乐的结构及特性

牌子音乐直接来自民歌，民歌的情感是丰富的，就其精华部分来说，从劳动的歌声到反抗的怒吼，从歌唱乡土的雄伟壮丽到对来日生活的憧憬，从讴歌细腻的男子爱情到诉说旧社会的不平……应有尽有；特别是众多的抒情歌曲一旦用为戏剧音乐则更加生动。

民歌的格式多数是极自由的长短句组成，五、七、十字对衬句体虽然也有，但以活泼的长短句法为主，比如河南曲子的《打枣杆》：

$$1 = F \quad \frac{2}{4}$$

<u>i</u>	<u>i</u>	<u>5</u>	<u>6i65</u>	<u>6</u>	(<u>iii2</u>	<u>i65</u>	<u>6532</u>	<u>3</u>)
刘	四	嫂	不	爱	哟					
(一	二	三	四	五	六)					

<u>$\frac{3}{4}$</u>	<u>2123</u>	<u>5653</u>	<u>235</u>		<u>$\frac{2}{4}$</u>	<u>0 i</u>	<u>056</u>		<u>i</u>	(<u>35i</u>)	
						叫	一	声					
						(一	二	三)					

0 3	0 2̇1̇	5	(2̇3̇ 5̇)	i i	6 5	6̇i̇6̇5̇	4
木	笨	虫		你	说	那	话
(一	二	三)		(一	二	三	四
				五	六	七)	

(4444	4 4	1212	4	2 23	5 5	2 35	5)
--------	-----	------	---	------	-----	------	-----

这便是六、三、三、七句式。

大家都知道陕北郿鄠的“银纽丝”是七、七、五、五、十句式。“剪剪花”是三、三、七、七、五、五句式。昆曲名剧《牡丹亭》的“劝农”一场中所用的“长相思”一曲：“山也青，水也青，人在山阴道上行，春云处处生”。“官也清，吏也清，村民无事到宫庭，农歌两三声”。则是三、三、七、五句式。

总之，牌子音乐的格式是活泼的又绝大部分是抒情的，这些千锤百炼十分美丽的民歌联缀在一起组成的组歌形式的戏曲音乐，正如一顶美丽的花冠，十分吸引人。

它的缺点是轻松有余，分量不足，用于抒情的场合特别见长，用于繁重的戏剧情节则力量不足，在作者创作新歌剧音乐的时候，那些动听的抒情独唱多采取民歌素材亦正是这种道理，如《白毛女》的《北风吹》、《进他家来》等曲的采自河北民歌的《小白菜》便是绝好的例子。

牌子戏剧音乐的特点既然最适于抒情，那么叙事曲是怎么解决的呢？通常是以一段体上下句的简单曲调反复歌唱来担任的，如陕北郿鄠的“钢调”（缸调），河南曲子的“阳调”均是。这是在一般通常的节奏里，快节奏的则使用“一串铃”、“垛子句”等曲。但这种使用法则远不及它在抒情场合来得精彩。因此，我们可以认为作为戏剧音乐的牌子音乐的特点是：

抒情曲——特别见长。

叙事曲——尚可担任。

戏剧性繁重的唱腔——力量不足。

这也就是为什么《白毛女》的《北风吹》那种格式的音乐用在此处恰好，到了喜儿从黄家逃走入山前后《我不死，我要活》那几段要使用慷慨悲愤的“梆子风”的音乐也即是这个道理。也就是越剧《梁祝》在“哭灵”那一场祝英台登场未唱之先把观众情绪带得很高，既唱之后，使我们感觉情绪又突然跌落下来的道理了。原来越剧牌子风格的音乐是较平稳的，在异常激动的场合上，显然它无力了，这也正是进一步加工发展牌子音乐的课题。

三、板子音乐

甲 板子音乐从说唱来

我们的戏曲音乐看起来从元到清代中叶，凡有史可查的为元曲（北曲）、南曲、昆曲等，皆是牌子音乐。但从乾嘉以来“板子音乐”的戏曲却占领了舞台，看来似乎它是“突然”闯入戏曲舞台的不速之客。其实不然，它自有自己长远奋斗的道路。

板子音乐的主流是从说唱音乐来这是很明显的事。说唱在我国历史由来亦是很久远的事了，北宋时代，大量的职业说书人已产生了，而且据《都城纪胜》上说，且分为“小说”、“说经”

“讲史书”及“合生”等四家。名为“说话”恐亦有唱。陆放翁诗：“斜阳古道赵家庄，负鼓盲翁正作场，死后如何谁管得，满村听说蔡中郎。”说书的盲艺人，背了一面鼓（节奏乐器），而且深入到民间去了。

从“说话”人四家看来，唐代的“变文”、“传奇”及三国五代等事件，均是说书人的题材。即是说书人不常说及的“经”这一行也是一直延续下来的。

明代末期统治者昏愤无能，人民生活很痛苦，各地人民群起

反抗。纷纷组织各种反抗性的政治团体，他们借以宣传的工具便是各种“宝卷”，这种“宝卷”实质上已不是佛教正宗，而是左道旁门，而是所谓“邪教”。明代万历年间这种“邪教”发展的很厉害，全国范围内有名的“邪教”约有二十种左右。他们都有自己的宣传品，由于利用了口语化的说唱形式很易于深入民间。清代道光年间黄育便写了一部叫《破邪详辨》的书，曾提到邪教的宣传工具——“宝卷”：“常观民间演戏，有昆腔戏班，多用“清江引”、“驻云飞”，“黄莺儿”等种种曲名，今邪经亦用此种曲名，按拍合板，便于歌唱，全与昆腔班相同”。又说：“又观梆子腔戏，多用三字两句，四字一句，名为十字乱弹；今邪经亦三字两句，四字一句……全与梆子腔戏文相似”。

由此可以看出当时的民间说唱与戏曲的关系是互相影响的，属于板子音乐的梆子腔也正是清代乾隆年间大量开始流行的。

到了清代，说唱音乐则更形发达了！《老残游记》一书中“明湖居听书”一段即对当时的说唱艺术作了极生动的描写，且给说唱者在音乐上以很高的评价，该书虽是一部“闲书”，但他所写的事物不是凭空可以捏造出来的。

以上我们只是极简略地说到了说唱艺术的历史情况，如从现在的目前状况来看说书及唱戏的关系，资料是特别丰富的。

乙 从说书到唱戏

民间的故事传说及大量的说部文字，都直接地要求更广泛地、更多地传诵，会读书的人可以读；大量不会读书的人要求听，势必产生职业的说书人。说书人为了说者易于上口，听者易于入耳，又势必求助于韵文及音乐；大量的章回说唱本如《杨家将》、《薛仁贵征东》、《五虎平西》、《梁山伯祝英台》、《白蛇传》……等说唱本及说唱者也便大量产生了。如今这些说唱评话的职业说书人数量是很大的，形式亦是很多的。从音乐的

构成形态上来区别，约有下列四种阶梯式的形式：

1、只说不唱的“评词体”，如说《三国》、《水浒》、《三侠剑》、《聊斋》等等的评词形式。他们只讲究口齿清楚，语言流利，有声有色，没音乐，亦不讲究押韵。

2、“板白体”如说“山东快书”的，全以快板组成，这仍是只有节奏而没有旋律的，但比前一种进了一步。

3、有说有唱，以说为主的“自由朗诵调”体。如山东、苏北等地的大鼓书，仅以鼓及剪板或“梨花剪”（犁铧尖）伴以节奏而无其他音乐伴奏，唱腔是极自由的朗诵调，无固定的旋律。这比“板白体”又进了一步。

4、有唱有说，以唱为主或纯用唱的“相对固定曲调”体。如河南坠子，奉天大鼓、梨花大鼓、西河大鼓等。伴奏除节奏乐器外，尚有其它弦乐伴奏，一般说来曲调是有相对稳定的旋律的。

以上四种形态自然各有特点，但可以看成是三种阶段的由说到唱的产物。

说唱音乐与戏曲音乐的关系亦是非常易于了解的，比如今天各种地方戏的剧本除一部分是从民歌中及民间舞蹈中加工而来的，如《小放牛》、《赶脚》、（从驴戏演变来）、《打花鼓》（从风阳花鼓演变来）等，及从古典剧目中遗留下来的，如《春香闹学》（从昆曲《牡丹亭》摘来），《杀狗劝夫》（从南曲《杀狗记》来）等等之外，多与小说有直接的关系，据《新戏曲》一卷二期景孤血同志《京剧的剧目来源》一文的统计，有七百六十出戏是来自二十七种不同的小说。（请参看原文）

当然这仍是不完全的统计，比如包公案中就出了不少的戏，都尚未统计在内。现在的“折头戏”（散出）便是小说章回的痕迹，而连台大本便是整本的搬演。

河南坠子是说唱，化妆上台演出的便是“坠子嗡”（现称

“曲艺剧团”），而“坠子嗡”便是戏，直接由坠子说唱演化而成的。

丙 板子音乐的结构及特性

板子音乐的戏剧，大部分是说唱音乐演化而来的。但是亦有不少是从牌子音乐另一条道路上走过来的。

牌子音乐从单牌子到杂牌子到多牌子这是一条路；另一条路即是由单牌子或少数牌子在原基础上不断改进，扩大发展，于是突破原来的民歌，而形成了可长可短的自发式的乐句大联合。最后干脆丢开了原来的曲名而以板子来命名了。如今日的评剧是板子音乐，但它的早期幼年时代是蹦蹦戏。东北农村的蹦蹦戏至今则仍是“喇叭腔”、“文咳”、“武咳”、“五更”、“打呼噜”等民歌组成的。

凡板子音乐皆以板数及板子的节奏特点标写曲名，如秦腔的唱腔种类据安波同志的《秦腔音乐》一书的调查是：

1、慢板

2、二六

3、带板

4、二倒板

5、尖板

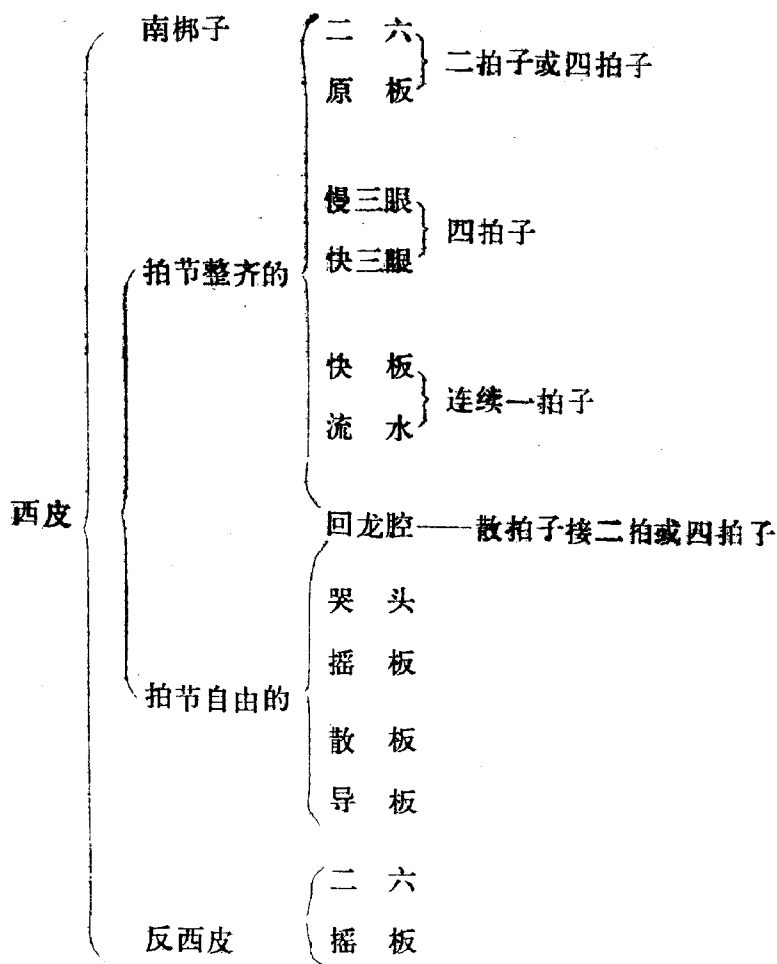
6、滚白（半念半唱性质的朗诵体）。

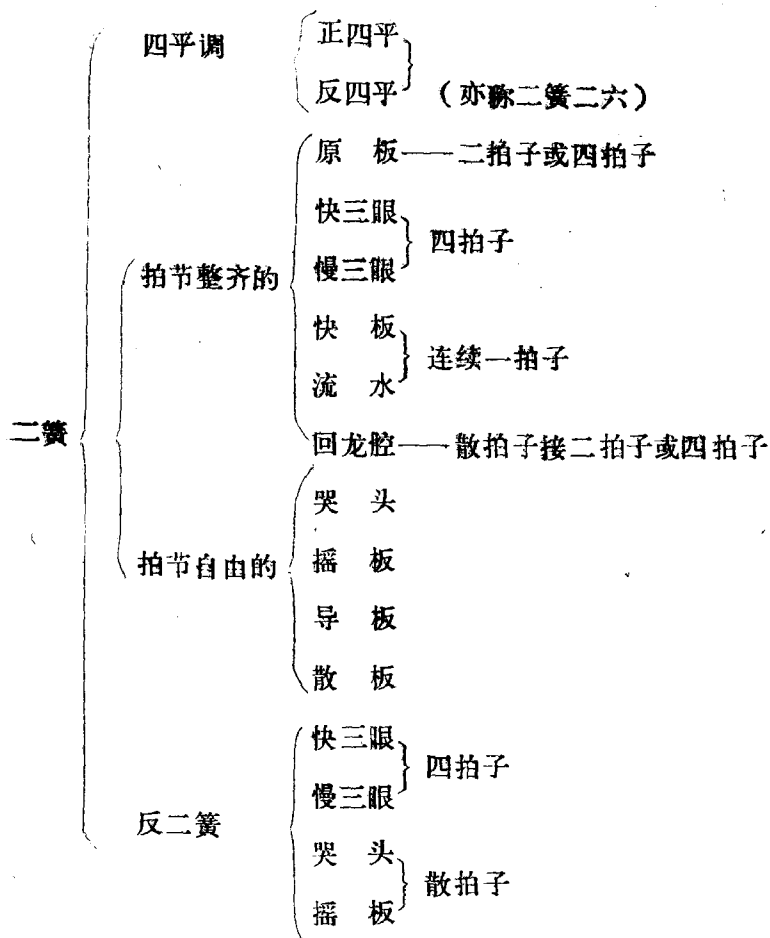
7、板歌（快板性质，内又有“鸭子拌咀”、“扑灯蛾”、“道歌”等）。

8、腔（包括“麻鞋底”、“花腔麻鞋底”、“苦中乐”、“软三点水”、“硬三点水”、“软开门”、“硬开门”、“哭腔”等）。

9、板腔（“二倒板带板”、“二六留板腔”、“尖板腔”“带板腔”、“喝场子腔”等等）。

京戏音乐是板子音乐的代表形式，它的唱曲部分有下列诸种，可列下表：





板子音乐的形成及产生是由以板（或梆）击节自由朗诵逐渐形成了相当定型的曲调但又极富伸缩性的乐句群大联合的曲体，同时又有很大的容量。

板子音乐的词极多数是七字及十字句的对衬体，如《连环套》窦二敦之歌词之一是：

将酒宴，摆至在，分金厅上，
我一同，众贤弟，叙叙衷肠，
窦二敦，在绿林，谁不尊仰，
河间府，为寨主、坐地分赃……

又如上剧第一段：

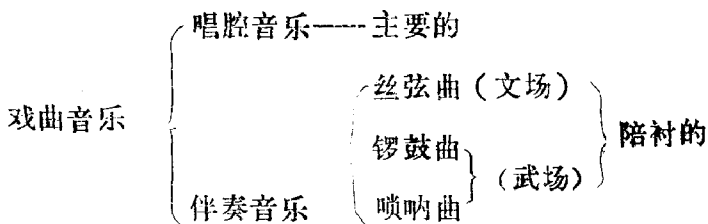
御马到手喜洋洋，金鞍玉佩黄丝缰，

两旁相配赤金镫，颈下蹄胸对成双……为四、三组成之七字句。

这种词的体制与说唱体制完全一致，最适合于叙事歌曲；而特别是因为这种板子音乐中有多样的音乐节奏的形式，如“摇板”、“倒板”、“哭头”等散板子曲体，在表现情感激动戏剧性强烈的场合中最为主动有力。这一方面正是牌子音乐所不及板子音乐的地方。牌子音乐曲体组织的严谨、活泼，特长于抒情，而板子音乐的抒情曲怎么办呢？除借用牌子音乐的一部分曲调之外，板子音乐也在自身极力寻求发展。无疑的，板子音乐的初级阶段必然是字多音少（一字一板）不合乎抒情曲抑扬优美的要求的，发展的办法是使用了很多的衬音及拖腔使其婉转动听，如《玉堂春》“拜狱王庙”一段的反二簧慢三眼即是一例，几句十字句之唱词，要唱数分钟才完。这种发展的结果曲调是抒情了，但同时也产生了缺点：第一，割断了词的自然联系，因为每一个字往往隔离的很远，一个字拖腔拖得太长以后便完全失去字的原音了。第二，因只顾腔调好听往往失去了词的原来应有的情绪，即如《玉堂春》的“拜狱王庙”的一段反二簧慢板吧，头一句：“崇老伯他说是冤枉难辩”那个“辩”字之后，转了许多腔，转来转去哪有一点犯妇担忧的悲切心情呢？但是板子音乐之最优越的地方是解决了戏剧音乐中最本质的要求，各种曲调的本身及使用在多种节奏有机联结上有着最丰富的戏剧性。基于戏剧音乐这一观点来说，板子音乐是远远胜过了牌子音乐。

四、牌子音乐与板子音乐的 相互关系

任何一种成型的戏曲音乐，它的构成部分不外乎如下表所列
举者：



以上所说的牌子音乐及板子音乐的区分，主要着眼点是从其主要的方面——唱腔音乐上区分的。而伴奏音乐则分别不大，不论牌子音乐或板子音乐的丝弦曲及唢呐曲则均使用的是“曲牌子”，而“曲牌子”的来历亦有两方面：一、接受传统音乐的遗产如“点绛唇”、“寄生草”，“哪咤令”、“大救驾”等等皆是。二、就近吸取的民间小曲的牌子。如河南梆子中使用的“肚痛歌”、“骂玩曲”等。所以如果从板子音乐类说来，则板子音乐的整体中本来便有牌子音乐存在。而板子音乐的唱腔中又何尝没有“借”用牌子音乐的地方呢：如京剧中使用的“四平调”之类的曲子便是从别的地方“借”来的。这种“借”如果用得恰当，又很融洽，便是丰富音乐的结果。

另外牌子音乐与板子音乐虽然是不同的两大类，但却不是对立的两大类，而是相互有千丝万缕交叉发展的关系的。

这两种形态的音乐在表现力上既然各有所长，各有所短，为了弥补各自的短点，及扩大自己音乐范围，这二者中间便不免有着自觉的或不自觉的相互吸取交叉发展的现象出来了。

以上曾说板子音乐的主流是来自说唱音乐，但也还有些是从

别的路径上变化过来的。其中重要的一项，即是从牌子音乐性质的某一个牌子曲扩大发展过来的。如板子音乐属于各地梆子戏，各有“二八板”这一曲调，而京剧音乐中有“二六板”，还有的地方戏音乐中有“花八板”等等。这是什么意思呢？“花八板”基本上是上下两句，每句四板（四个重拍），唱时加“花”（加添装饰音）。“二六板”、“二八板”不过是“两个六板”或“两个八板”组成上下对偶乐句的意思，而只有两个乐句上下对衬则是民歌中常见的原始一段体的产物。为了说明这个问题且举一个例子来研究一下，如陕北郿鄠的“钢调”是牌子音乐，而且是上下句组成的一段体：

1 = F $\frac{2}{4}$ 上句

$\underline{5\ 2}\ \underline{5}\ |\ \underline{2\ 5}\ \underline{7}\ |\ \underline{\dot{1}\ \dot{1}}\ \underline{4}\ |\ \underline{5}\ -\ |\ (\underline{\dot{1}\ \dot{1}}\ \underline{6\ 5}\ |\$
 $\underline{4\ 4}\ \underline{4\ 2}\ |\ \underline{5\ 5}\ \underline{5\ 1}\ |\ \underline{2\ 5}\ \underline{2})\ |$

下句

$\underline{5\ 2}\ \underline{5}\ |\ \underline{2\ 5}\ \underline{7}\ |\ \underline{5}\ \underline{5}\ \underline{\dot{1}}\ |\ \underline{4\ 2}\ \underline{1}\ |\ (\underline{4\ 4}\ \underline{2\ 1}\ |\$
 $\underline{7\ 7}\ \underline{7\ 1}\ |\ \underline{5\ 1}\ \underline{2\ 1}\ |\ \underline{5\ 1}\ \underline{5})\ ||$

这种牌子我们未尝不可把它叫作“八板”再看“花音钢调”呢：

1 = F $\frac{2}{4}$

上句

$\underline{6\cdot\dot{1}}\ \underline{6\ 5}\ |\ \underline{6\ \dot{1}}\ \underline{3}\ |\ \underline{5}\ \underline{\dot{1}}\ \underline{3}\ |\ \underline{5\cdot 6}\ \underline{5}\ |\ (\underline{\dot{1}\ \dot{1}}\ \underline{\dot{1}\ 6\ 5}\ |$

3. 5 | 3. 2 1 1 | 2 2 3 | 2 0) |

下句

3 2 3 5 | 6 1 3 | 5 5 6 | 3. 5 1 | (3 3 2 3 |

5 . 1 | 6 5 6 1 6 | 5 5 1 | 5 0) |

这种加了花的八板曲式我们亦可以叫它作“花八板”。

这种音乐一旦到板子音乐群中去了以后、情况即可能变了。原来是一字一音的曲调，为了抒发某种情绪，慢慢变得“字少音多”起来，变得不再是上四板下四板了，或者成了上六板下六板的“二六”或上八板下八板而加了许多花腔，拖音，而仅有上八板下八板的原则了，如河南梆子的“二八板”便是只有上句八板下句八板的原则了，成为可长可短的上下句的乐句群大联合了，这是牌子音乐板子化了的的结果。

以上是牌子音乐板子化化到板子音乐里去了。这是一种“化法”，另一种“化法”是板与板相接。曲与曲连结的接法上也存在着牌子音乐板子化的重大痕迹。我们知道京剧音乐中有“倒板”，“回龙”转“原板”这一接法，这种接法往往给人一种一声慨叹之后又转入意味深长地叙述的感觉。这种接法在河南梆子里亦是有的，那即是“裁板”（慢板帽子头散板性质）接“迎风板”（类似“回龙腔”）到“慢板”（原板性质）这种接法。

这种接法很好，很有戏剧性。但是牌子音乐里何尝没有这种接法的胚胎呢？许多曲牌子都有着一句散板头，但散板头尚仅仅是散板头，而未被发展起来是可惜的事，这也是牌子音乐没有板子音乐完善的地方吧？所以牌子音乐为了进一步使其有变化性，使其更适应剧情的需要。在今后“板子化”倒是很重要的问题。

改革并发展地方戏的音乐是现代音乐工作者的重大责任；创造新歌剧的音乐，向我国丰富多彩的地方戏曲音乐遗产学习是个重大的课题。要学习它便要研究它，分析它、理解它，但这不是一个很简单的任务，要把学习过程与研究，改革（先从修补入手）创作过程联系起来，才能反复实践，才能有所收获。本文有许多的缺点，更难免有重大偏差或错误，希望同志们指正。

1954年10月

摘自《音乐建设文集》中册713页

古典戏曲声乐论著解题

傅惜华

唱论 一卷

唱论一卷，元人燕南芝庵著。书名有标作“燕南芝庵先生唱论”者，亦有题作“燕南芝庵论曲”者。现存最古之“阳春白雪”所收本，凡三十一节；每节未标题目。其所论述，除略举古代知音善歌之人，宋时大乐作家，以及戏曲体制外，尽为宋元戏曲歌唱方法之理论，如论歌唱格调，有云：“歌之格调，抑扬顿挫，顶叠垛换，萦纤牵结，敦拖呜咽，推提九转，摇曳遏透”。论歌唱节奏，有云：“停声待拍，偷吹拽棒，字真句笃，依腔贴调”。论歌唱者之声气，有云：“凡一曲中，各有其声，变声、敦声、抗声、哑声、困声，三过声。有偷气、取气、换气、歇气、就气；爱者有一口气”。论歌者声音，各有所长，云：“凡人声音不等，各有所长，有川嗓，有堂声，皆合箫管。有唱雄壮的，失之村沙。唱得蕴拭的，失之乜斜。唱得轻巧的，失之寒贱。唱得本分的，失之老实。唱得用意的失之穿凿。唱得打掬的，失之本调”。惟嫌文简意晦，且多专词，后世之人往往难于领会，若能逐句解释，并举例证，则便于吾人之研讨矣。

此书现存最古之版本，当属元人杨朝英所编“乐府新编阳春白雪”卷一开端所收之本，书名标曰：“唱论”，署题：“燕南芝庵先生撰”。至于“阳春白雪”一书版本，现存者有：（一）元至正间刻本，十卷；江苏省立图书馆藏。（二）元刻本，残存二卷；江苏省立图书馆藏。（三）旧钞本，九卷；北京图书馆藏。

(四)近人徐乃昌辑：“随庵徐氏丛书”所收复刻元本；清光绪间南陵徐氏刻本。(五)近人任讷辑：“散曲丛刊”第十五种本，附校记一卷；一九三一年上海中华书局排印本。元末陶宗仪所著“南村辍耕录”卷二十七，亦收录“唱论”，卷首总目标作：“唱论”，书内正文题为：“燕南芝庵先生唱论”。“辍耕录”传世版本极多，殊难列举；其通行而重要者有：(一)一九二五年武进陶氏复刻元至正本。(二)上海商务印书馆辑：“四部丛刊”第三编所收本；一九三六年商务印书馆影印至正刻本。明人臧懋循编辑“元曲选”时，亦将此“唱论”附刊于卷首，改题为：“燕南芝庵论曲”。“元曲选”，今有万历间原刻本传世；近年重印之本颇多，流行甚广，兹从略。近人任讷所辑“新曲苑”，亦收“唱论”，列为第一种，题曰：“元燕南芝庵撰”；有一九三〇年上海中华书局排印本。以上各种版本之分节，与文字间，略有歧异处，不尽相同。

作者燕南芝庵，姓名不详，生平事迹，尤不可稽。杨朝英“阳春白雪”既附刊其“唱论”，则其生年时代必为至正以前之人无疑。别署燕南芝庵，则其籍里当在燕南，盖亦为元代北方之戏曲家。燕南芝庵此著，虽篇幅简略，然书实成于十四世纪时，殆为吾国古典戏曲声乐最古之论著，洵未可轻视者也。

太和正音谱 二卷

太和正音谱二卷，明初宁献王朱权著。书名有改题“北雅”者。此谱分宫别调，详载谱式，共收曲调三百三十五章，为现存最古之北曲谱。其后程明善“啸余谱”，清人李玉“北词广正谱”，庄王奉敕所编“九宫大成南北词宫谱”，皆取材于此谱以成者，此谱上卷论曲部分，包括：乐府体式，古今英贤乐府格式，杂剧十二科，群英所编杂剧，善歌之士，音律宫调，词林须知等七章。其善歌之士一章，列举元明间知音善歌者三十六人，载其姓名籍

里，卢纲、李良辰等四人，且附评鹭之语，洵为古代戏曲歌唱家传记之重要资料。章末且谓：“凡唱最要稳当，不可做作，如哑唇摇头，弹指顿足之态，高低轻重，添减太过之音，皆是市井狂悖之徒，轻薄淫荡之声，闻者能乱人之耳目，切忌不可。优伶以之唱，若游云之飞太空，上下无碍，悠悠扬扬，出其自然，使人听之，可以顿释烦闷，和悦性情，通畅血气，此皆天生正音，是以能合人之性情，得者以之，故曰：一声唱到融神处，毛骨萧然六月寒”。词林须知一章，前载古帝王知音者及古之善歌者，较诸燕南芝庵“唱论”所记稍有增外；于儒释道三教歌唱所尚条，亦有所阐述。后附杂剧院本脚色解释，足资考证。惟其中关于戏曲唱法部分，悉钞袭燕南芝庵“唱论”而成。

此谱最古版本，现有影抄明洪武间刻本。卷首有编者朱权之“时岁龙集戊寅（按即洪武三十一年——一三九八年）序”一篇。正文首行标作：“太和正音谱”，次行署题：“丹丘先生涵虚子编”。书为江苏省立图书馆所藏。明万历时，臧懋循辑刻“元曲选”，卷首论曲，采用此谱，删去原书乐府部分，而割裂为：“丹丘先生论曲”，“涵虚子论曲”，“元曲论”三章。明崇祯时，有重刻本，书名改题为“北雅”。此谱通行版本，现有：一九二〇年上海商务印书馆辑印“涵芬楼秘笈”第九集所收本，据影抄洪武间刻本影印者。书名署题序文，并同原本；卷末有“庚申（一九二〇年）春日无锡孙毓修跋”。又一九二六年陈乃乾据影抄洪武间刻本影印本，书名署题序文，亦同原本。近人任讷辑：“新曲苑”亦收此谱，列为第四种，不分卷。删去原书“乐府”部分，改题书名为：“丹丘先生曲论”，次行署曰：“明宁王朱权撰。”

此谱编者朱权，明太祖第十六子。洪武二十四年（一三九一）就封大宁，至永乐元年（一四〇三）改封于南昌，卒谥献王。嗜学博古，负气好奇。自髫髻时，自称大明奇士。晚暮冲举，号躍仙。丹丘先生、涵虚子，皆其别署。著述宏富，旁及于琴奕卜筮

修炼诸书。尤工戏曲，除此谱外，所制杂剧有：“淮南王白日飞升”等十二种，今尚传于世者有：“卓文君私奔相如”“冲漠子独步大罗天”二种；为明初之伟大戏曲家。

曲律 一卷

曲律一卷，昆曲创始者明人魏良辅著。一名：“魏良辅曲律”，盖以别于明人王骥德所著“曲律”一书。原本凡十八条，通行各本皆十七条。其论北剧南戏声乐间之区别，有云：“北曲与南曲，大相悬绝，有磨调弦索调之分。北曲字多而调促，促处见筋，故词情多而声情少。南曲字少而调缓，缓处见眼，故词情少而声情多。北力在弦索，宜和歌，故气易粗。南力在磨调，宜独奏，故气易弱。近有弦索唱作磨调，又有南曲配入弦索，诚为方底圆盖，亦以坐中无周郎耳”。论唱者初学方法云：“初学先引发其声响，次辨别其字面，又次理正其腔调，不可混乱强记，以乱规格。如学集贤宾，只唱集贤宾，学桂枝香，只唱桂枝香。久久成熟，移宫换羽，自然贯串”。又云：“生曲贵虚心玩味，如长腔要圆活流动，不可太长；短腔要简轻找绝，不可太短。至如过腔接字，乃关锁之地，有迟速不同，要稳重严肃，如见大宾之状”。论四声之重要云：

“五音以四声为主，四声不得其宜，则五音废矣。平上去入，逐一考究，务得中正，如或苟且舛误，声调自乖，虽具绕梁，终不足取。其或上声扭作平声，去声混作入声，交付不明，皆做腔卖弄之故，知者辨之”。余若论曲有三绝，曲有五难，曲有五不可，曲有两不杂等条，颇多精当之论。近四百年来，研讨昆曲声乐规律者，莫不以魏氏此著奉为圭臬；后世之“度曲须知”、“乐府传声”、“顾误录”三种名著，实亦由于魏氏此著演译成。

此律现存最古之版本，为明周之标（梯月主人）辑“吴歙萃雅”卷首所附刊者，书名标曰：“吴歙萃雅曲律”，次行题作：“魏良辅曲律十八条”；此系万历四十四年（一六一六）刻本。

明人许字所辑：“词林逸响”，卷首亦附载此律，书名改题为“昆腔原始”。今通行版本，有：近人董康辑：“读曲丛刊”所收者，书名标作：“魏良辅曲律”；一九一七年武进董氏诵芬室刻本。上海古书流通处辑：“曲苑”所收者，标作：“魏良辅曲律”；有一九二一年上海古书流通处石印本。近人陈乃乾辑：“重订曲苑”，亦收此律；有一九二五年海宁陈氏石刻本。又正音学会辑：“增补曲苑”兹集所收者，亦标作“魏良辅曲律”有一九二二年上海六艺书局排印本。以上各种版本，除“吴俞萃雅”所收者外，俱存十七条；且各本文字，复有歧异处。

通行各本“曲律”所缺失者，为原书第九条，兹移录其文于下，以供参考。其文曰：“琵琶记，乃高则诚所作，虽出于拜月亭之后，然自为曲祖。词意高古，音韵精绝，诸词之纲领，不宜取便苟且，须从头至尾，字字句句，须要透彻唱理，方为国工”。

魏良辅，字尚泉。江苏昆山人（或谓江西豫章人）。明嘉靖时人，居太仓南关。能谐声律，转音若丝。初习北曲，絀于北人王友山，退而镂心南曲，足迹不下楼者十年。当是时，南曲率平直无意致，魏氏转喉押调，度为新声，号曰“昆腔”；疾徐高下，轻重之数，一依本宫，取字齿唇间，跌换巧掇，恒以深邃，助其凄泪。吴中老曲师，如袁髯、尤驼辈，皆瞠乎自以不及。而张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎、周罗山等，亦争事之。魏氏著述，惜仅存曲律一书。按词林逸响编者许字，尝序此书云：“元魏良辅，昆山州人。警而慧，以师旷自期。先为丝竹之音，巧绝一世，既定曲腔点板，发古人未有之心思，海内宗之。度曲必称昆腔者，不忘其所自始也。相传有曲律，吴人咸诵习焉。如海盐，弋阳、四平，皆奴隶矣”。惟许氏称良辅为元人，实属谬误，至谓瞽目者，岂别有所据欤？

曲律 四卷

曲律四卷，明人王骥德著。书名一作：“方诸馆曲律”，因魏良辅已有“曲律”之著，以示区别。卷一分为：论曲源，总论南北曲，论调名，共三章。卷二分为：论宫调，论平仄，论阴阳，论韵，论闭口字，论务头，论腔调，论板眼，论须识字，论须读书，论家数，论声调，论章法，论句法，论字法，论衬字，论对偶，共十七章。卷三分为：论用事，论过搭，论曲禁，论散套，论小令，论咏物，论讹字，论俳谐，论险韵，论巧体，论剧戏，论引子，论过曲，论尾声，论宾白，论科诨，论落诗，论部色，论讹字，杂论上，共十九章。卷四分为：杂论下，论曲亭屯，共二章。骥德此编，于南北戏曲之源流衍变，体制形式，宫调声韵，以及制曲法、度曲法，莫不精深逖览，穷其元始，究厥指归，析入三昧，诚为明代曲学中最称完备之论著。若卷二论平仄，论阴阳，论韵，论闭口字，论腔调，论板眼，论须识字各章，阐述南北戏曲之歌唱方法，亦多精微之论；以限于篇幅，未遑列举。明末戏曲文学家冯梦龙序此书有云：“法尤密，论尤苛，厘韵则德清（按指“中原音韵”著者周德清）蒙讥，评辞则东嘉（指琵琶记作者高则诚）领罚。字节句比，则盈床无合作；敲今击古，则积世少全才。虽有奇颖宿学之士，三复斯编，亦将咋舌而不敢轻谈，辘笔而不敢漫试，洵矣攻词之针砭，几于按曲之申韩。然自此律设，而天下始知度曲之难，天下知度曲之难，而后之芜词可以勿制，前之哇奏可以勿传；悬完谱以俟，当代之真才，庶有兴者”。推许如此，

此书原本，系明天启五年（一六二五）方诸馆刻本。卷首载：“天启乙丑（五年——一六二五）春二月既望古吴后学冯梦龙题于葑溪之不改乐庵”之“叙曲律”，及“万历庚戌（三十八年——一六一〇年）冬长至后四日琅讶方诸生书于朱鹭齐”之

“曲律自序”。正文首行标作：“曲律”，次分行署：“会稽方诸生王骥德伯良撰”，句余聊城翁孙如法世行订”，“郁蓝生吕天成勤之校”。版心题曰：“方诸馆”。卷末有：“天启阍逢困敦之岁（四年——一六二四年）季春上浣五日松陵友弟毛以燧跋”；又附王骥德之“别毛以燧诗”及毛以燧之“哭王伯良先生诗十三首”。此原本为北京图书馆藏书。其后，清康熙二十八年时（一六八九年）苏州绿阴堂复取方诸馆原本重印之。署题、序跋、版心，并同于原本。有封面，标作：“冯梦龙先生原本”、“康熙廿八年新稿”、“曲律”、“金阊绿阴堂梓”。至于通行版本，今有清人钱熙祚辑：“指海”第七集所收本，书名标曰：“曲律”，署云：“明王骥德伯良撰”，除序跋尽同于原本外，卷末又有钱熙祚之“曲律跋”；书系道光间金山钱氏刻本。尚有近人姬佛佗辑“学术丛编”所收本；一九一六年上海仓圣明智大学排印者。又董康辑“读曲丛刊”，正音学会辑“增补曲苑”丝集，陈乃乾辑“重订曲海”，皆收，王氏此编，书名、署题、序跋，并与“指海”所收本完全相合，盖据“指海”本复印行世。

著者王骥德，字伯良，号方诸生，别署秦楼外史，浙江会稽人。自幼性嗜歌乐，遂精研词曲至壮不衰，而以散曲负盛名于时。始师同里徐渭，即以知音互赏。时戏曲家沈璟，为曲苑盟主持法之严，鲜所当意，独服膺王氏，谓有冥契，诸所撰著，往来商榷。王氏与吕天成，尤称莫逆。一时戏曲家相善者，尚有顾大典、史槃、王做翁、叶忠祖、冯梦龙辈，并汤显祖亦知好之列。所著除“曲律”外，有：“方诸馆集”，“方诸馆乐府”，“南词正韵”，“题红纪传奇”，杂剧“金屋招魂”等五种；（今仅存“男王后”一种）又校注“西厢记”、“琵琶记”两种，卒于明天启三、四年间（一六二三年——一六二四年）。

啸余谱 十卷

啸余谱十卷，明人程明善辑。此谱实为古代乐府、诗余、戏曲、音律论著之丛编，包括下列种书：（一）“啸旨”，传为唐人玉川子著。蹙口出声，激于舌端而清，谓之“啸”。程明善序此谱有云：“人有啸而后有声，有声而后有律有乐，流而为乐府为词曲，皆其声之绪余也”。玉川子此著，即专论啸歌之法。

（二）“皇极声音数”，宋人祝泌著。音韵之书。（三）“皇极起例”，系律吕书；作者无考。（四）“乐府原题”，宋郑樵著，古代乐府解题。（五）“诗余谱”，填词谱式，作者不详。

（六）“致语”，亦题作“乐语”，即“致辞”。宋代队舞乐曲，最先为骈文一段，（七）“北曲谱”，乃乐工所进之颂扬语，谓之“致语”、继以诗一章，谓之“口号”。此卷辑录宋人宋祁、王珪、苏轼、欧阳修、文天祥等所制之“制语”、“”实即宁献王朱权“太和正音谱”，“词林须知”亦在其内。（八）“中原音韵”，附“作词起例”，元周德清著，为研究北曲声韵之要籍。（九）“南曲谱”，完全抄袭明人沈璟“南九宫十三曲谱”一书，编辑而成。（十）“中州音韵”，亦为研究戏曲声韵必备之书；此编作者，今不可稽。（十一）“司马温公切韵”，宋无名氏著，系研究声韵反切之专著。总之，此编汇载词曲之谱式，以歌曲之源实出于啸，故标名：“啸余谱”；徒以通俗使用，然非善本也。

此谱版本，有明万历四十七年（一六一九）流云馆原刻本，封面标作：“流云馆”、“新刻啸余谱”，“如有翻刻，千里必究”，附注全书简目。卷首载：“万历己未（四十七年——一六一九年）仲夏之吉古翁程明善书于流云馆”之“啸余谱序”，次“啸余谱凡例”十二则，又“点定姓氏”及“参阅诸友姓氏”名录。卷一计收四种：“玉川子啸旨”，首有“唐伯虎啸旨后

序”，“皇极声音数”，首有宋“端平乙未（二年——一二三五年）郡人祝泌述”之“皇极声音数序”；“皇极起例”，首有目录，无序跋；“乐府原题”，亦无序跋。卷二卷三，收“诗余谱”，分二十二卷，次行署曰：“古歙程明善纂辑”。卷四收“致语”，无署题，目录及版心俱标作“乐语”。卷五收“北曲谱”，分十二卷，次行署曰：“古歙程明善纂辑”。卷六收“周德清中原音韵”，首有“挺齐周德清书”之“中原音韵序”，正文次行署曰：“古歙仇必享校”；又附“周德清中原音韵务头正语作词起例”，正文次行署曰“上元夏时来校”。卷七至卷九收“南曲谱”，分二十二卷，目录首行标作：“南九宫十三调曲谱”，正文次行署曰：“古歙程明善纂辑”。卷十计收二种：

“中州音韵”，正文次行署曰“古歙赵善达校”；“司马温公切韵”，无署题，亦无序跋。此谱原刻本外，尚有清康熙元年（一六六二年）重刻本，卷首除原序外，有“康熙壬寅（元年——一六六二）阳月古吴兴张汉南纪氏书于瑞凝堂之助齐”之“重订啸余谱序”。所收各书，序目卷数，悉同流云馆原刻本，唯校辑人姓名皆改题作：“西吴张汉重校””

此谱原辑者程明善，字若水。安徽歙县人。生平事迹，今不可考，仅知其为明天启时监生。重校者张汉，字南纪。浙江吴兴人。生平事迹，亦不详。

度曲须知 二卷

度曲须知二卷，明人沈宠绥著。全书凡二十六章，其曲运隆衰一章，总述南北戏曲声腔之流变。弦索题评，弦律存亡二章，略论北曲弦索调之存亡问题。宗韵商疑，字厘南北二章，论南北曲声韵区别，与北曲宗中原音韵，南曲宗洪武正韵之商榷。北曲正讹考一章，北曲宗中原音韵。详举吴音之讹传者。入声正讹考一章，南曲宗洪武正韵，详举南曲之舛音。方音洗冤考一章，辩证方音中之正确

者。四声批驳，同声异字考，异字同声考，文同解异考四章，俱论四声唱法。字母堪删，翻切当看二章，述字音反切方法及歌诀。俗讹因革一章，辨别时俗切音之讹。出字总诀、字头辨解二章，详论歌唱之出字方法。收音总诀，收音谱式，收音问答，鼻音抉隐，阴出阳收考，音同收异考六章，皆论歌唱收音之方法。沈氏此著于南北戏曲声乐格律，条分缕晰，议论翔实，殊多创获之见，洵为明代戏曲学中研究度曲理论唯一安备之专著。著者沈氏尝谓：“吾吴魏良辅，审音而知清浊，引声而得阴阳，爰是引商刻羽，循变合节，判毫妙于翕张，别玄微于高下，海内翕然宗之。顾鸳鸯绣出，金针未度，学者见为然，不知其所以然，习舌拟声，沿流忘初，或声乖于字，或调乖于义，刻意求工者，以过泥失真，师心作解者，以臆断遗理。予有慨焉。小窗多暇，聊一拈出，一字有一字之安全，一声有一声之美好，顿挫起伏，俱轨自然，天壤元音，一线未绝，其在斯乎？其在斯乎？世有秦青薛谭，将无嗤予强作晓事，亦日消我长夏，公彼同好云尔”（见“度曲须知”原刻本自序）。此足以窥沈氏斯编著作之旨趣。此编卷末曲律前言一章，乃节录魏良辅“曲律”之言；享屯曲遇一章，系转录王骥德“曲律”中论曲享屯一章而成。

此编有明崇祯间原刻初印本。卷首载：“友弟颜俊彦书于鸳湖舟次”之“序”，及“崇祯己卯（十二年——一六三九）夏杪松陵沈宠绥书于不棹游馆”之“序言”。次为“词学先贤姓氏”，“度曲须知凡例”四则。卷首总目尾署云：“茂苑顾允升旴甫父、松陵张培道叔贤父较镌”。正文首行标曰：“度曲须知”，次行署作：“松陵适轩主人沈宠绥君征甫著”。至清顺治六年（一六四九），沈氏之子沈标复取崇祯原刻与“弦索辨讹”一书合印之。此本有封面，标作：“桂森齐注释”，“度曲须知”，“附弦索辨讹”，“松陵本衙藏板”。卷首除未载颜俊彦序文外，其余序文、凡例、总目、署名、署题，与原刻初印本，尽然

相同。此编通行版本今有：一九二二年上海商务印书馆石印本；又近人陈乃乾辑印“重订曲苑”，亦收此书。以上两种版本，书名署题，皆同于崇祯原本，惟失去沈氏自序。

著者沈宠绥，字君征，号适轩主人。江苏吴江人。明万历时人，约卒于清顺治二年（一六四五年）。精于音律之学，尤工度曲。著有“度曲须知”、“弦索辨讹”二书，均传于世。又著有“中原正韵”，适值明亡，未能脱稿，即逝世也。

弦索辨讹 二卷

弦索辨讹二卷，明人沈宠绥著。南曲不可杂北腔，北腔不可杂南字，此为魏良辅“曲律”名言。顾北曲字音，必以周德清中原音韵为准，非如南字之别遵洪武正韵。沈氏自序有云：“南曲向多坊谱，已略发复。其北词之被弦索者，无谱可稽，惟师牙后余慧，且北无入声，叶归平上去三声，尤难悬解。以吴侬之方言，代中州之雅韵，字理乖张，音义迳庭，其为周郎赏者谁耶？不揣固陋，取中原韵为楷，凡弦索诸曲，详加厘考，细辨音切，字必求其正声，声必求其本义，庶不决胜国元音而止。”此编以元人王实甫关汉卿“西厢记”北杂剧二十折为主，附以时曲“阻欢”“咏湖”两套，以及当时最为流行之北曲：“千金记追贤”，“焚香记构祸、阳告”，“宝剑记投泊”，“红拂记探报”，“西楼记错梦”，“红梨记花婆”，“珍珠衫款动”，“小十面”等剧，悉依中原音韵，详注音切于曲文之下，或一声无叶，仍借叶三声者，亦并注明。凡字之闭口音（符号作□）、撮口音（符号作○）、（鼻音符号作△）、于曲文左旁记之，开口音（符号作Ⅱ）、穿牙音（符号作·）、阴出阳收音（符号作▲）、于曲文右旁记之。是编洵为明清以来研究弦索北曲歌唱方法唯一之谱式。

此编版本，仅见崇祯间原刻，清顺治六年（一六四九）与

“度曲须知”合印本。首载明“崇祯己卯（十二年——一六三九）夏日松陵沈宠绥书于虎丘僧舍”之“序言”，又清顺治“己丑（六年——一六四九）仲春男沈标有拜谨识”之“续序”。次为“词学先贤姓氏”，“弦索辨讹凡例”十则，谱中“左旁记认”“右旁记认”符号解释。卷首总目尾署：“松陵张培道、茂苑顾允升较镌”。每卷正文次行题曰“松陵适轩主人沈宠绥君征甫订”。

沈氏此编与“度曲须知”一书已编印行世，据卷首凡例末则称：“赖同邑张叔贤、茂苑顾旻甫两人，遨游名公，广搜邨架，藏帙时开寡昧，职司磨较良苦，诚乐府之功臣，而声扬之酒监也。特表出之”。

闲情偶寄 十六卷

闲情偶寄十六卷，清人李渔著。全书分为：“词曲部，演习部，声容部，居室部，器玩部，饮馔部、种植部，颐养部。其词曲部分又分为：结构（七节），词采（四节），音律（三节），宾白（八节），科诨（四节），格局（五节），共六章；皆论戏曲文学之事，有关制曲方法，时出新意，不袭陈言，足资借鉴。演习部又分为：选剧第一；子目曰：别古今，剂冷热，两节专论选择剧本排演之事。变调第二；子目曰：缩长为短，变旧为新，两节所述，演出剧本宜加以剪裁增益，推陈出新，不必墨守原本，并附载“琵琶记寻夫”“明珠记煎茶”之改编本为例。授曲第三；子目曰解明曲意，调熟字音，字忌模糊，曲严分合，锣鼓忌杂，吹合宜低，以上六节，皆论歌唱传习方法，甚多精论，为学者准绳，盖由于李氏生平经历所得，卓然为一家之言。教白第四；子目曰：高低抑扬，缓急顿挫，两节专述戏曲说白学习方法。脱套第五；子目曰：衣冠恶习，产音恶习，语言恶习，科诨恶习，以上四节，批评剧场中于服装、歌唱、说白、打诨、种种

陋习，亟应改革之处。至于演员之选配角色，正音改字，练习容态，则别详于声容部习技第四之歌舞一节内。总之，李氏斯编词曲演习二部理论，于明清两代戏曲学术著作中，洵属难观之要籍，然世人犹有轻视此编者，抑何隘耶？

此书版本，有清康熙间翼圣堂原刻本。有封面，标曰：“笠翁秘书第一种”、“闲情偶寄”、“第二种一家言即出”，及“翼圣堂主人识”语一则。首载“康熙辛亥（十年——一六七一）立秋日建邺弟余怀无怀氏撰”之“闲情偶寄序”，次“凡例七则——四期三戒”。正文卷一次行分署：“湖上笠翁李渔著”，“婿沈心友因伯，男将舒陶长同订”；以次各卷分题同定者有：“男将开信斯”、“男将荣”、“男将芬”、“男将芳漱六”等人。其词曲部在原刻本卷一至卷三，演习部在卷四至卷五。至雍正八年（一七三〇），芥子园辑刻“笠翁一家言全集”时，复收此书于全集卷十一至卷十六，合并为六卷，书名改标作：“笠翁偶集”；词曲演习二部在卷十一至卷十二。卷十一正文次行分署曰：“湖上李渔著”，“婿沈心友因伯，男将舒陶长同订”；以下各卷分题同订者有“婿余三垣紫臣”、“男将开信斯”、“男将华庄南”、“男将芳漱六”、“男将蟠仙根”等人。至于序文凡例，均同于翼圣堂原刻本。此后“一家言全集”续有重刊，皆通行习见之本，兹不备举。近人曹聚仁尝将此书词曲演习二部摘录成编，书名标为：“李笠翁曲话”，收于“文艺丛书”第一种，有一九二五年上海梁溪图书馆排印本。卷首有曹聚仁“引”文，正文署曰：“清李渔著”，“曹聚仁校订”。近人任讷辑“新曲苑”第十七种，亦收此书词曲演习二部，分为二卷，书名标作：“笠翁剧论”，署曰：“清钱塘李渔撰”。

李渔字笠翁，初字笠鸿，一字谪凡，笠道人、随庵主人、新亭樵客、湖上笠翁，均其别署。浙江兰溪人。童时以五经受知学使者，补博士弟子员。少壮擅诗古文词，有才子称。初流寓金

陵，后移居西湖，自喜结邻山水，因号“湖上笠翁”。精于戏曲，制有“风筝误”“奈何天”等传奇十种，总称“笠翁十种曲”，盛传至今。每携女伶一部，游荡江湖，不时串演，时人常以俳優目之，称为“李十郎”，妇孺往往亦知其名。作诗文甚敏捷，求之可立待以去，而率构臆思，不必尽准于古。著有：“笠翁一家言全集”，“笠翁论古”，“千古奇闻”，“诗韵”，“词韵”，及小说“十二楼”，“无声戏”，“回文传”等。笠翁生于明万历三十九年（一六一一）卒于清康熙十八年至十九年（一六七九——一六八〇）间。

南曲入声客问 一卷

南曲入声客问一卷，清人毛先舒著。南曲有入声字，而北曲无之，盖以北人口语从无入声，故派入平上去三声也。清人张湖题此书有云：“周德清以入声派入三声，为此曲者，自应奉为绳尺。今南方既有入声，而编曲者必欲废之，何故？毛君稚黄以入声单押，随调之所宜而唱之，虽曰自我作古，然其论则极正当而可行也”。所论的是。毛氏原有“南曲正韵”一书（今未见流传），谓入声字于南曲中俱宜单押，不杂平上去三声，后复著此篇，设为客问六题，以达其说。其第一问：“南曲正韵，凡入声俱入声单押，不杂平上去三声韵中，是已。然单押仍是作三声唱之（举例，略），岂非仍以入作平上去耶？则又何不仍隶入三声中耶？”毛氏谓是北曲之以入录三声，乃音变腔不变，南曲之以入唱作三声，而为腔变音不变也（举例，略）。第二问：“北曲既可派入声入三声，南曲何故又难派入声入三声？”毛氏谓是南曲，应从南音，入难派作三声。第三问：“南曲入声既可随通三声，则凡应用三声者，皆可用入声耶？”毛氏谓是应入声单押。第四问：“南曲正韵谱，以为四声咸备，今平上去皆有闭口音，而入声独无，何也？”毛氏谓凡曲出字后，必须作腔，若入声而

又闭口，则竟无腔；故入声无闭口音。第四问：“南曲入声既可唱作平上去，而此三声原有闭口，则唱入声音又何不可依三声而收闭口欤？”毛氏谓唱者以入声吐字，而仍须三声作腔，作腔后又收归闭口，便是三截，唇舌既已遂难转折，而亦甚不中于听矣。第五问：“三声之唱也，有吐字，有作腔，有收韵，亦是三截者，唱入声者独两截，且三声既可三截唱，而乃谓唱入声者三截即不便，何也？”毛氏谓入声之唱，无穿鼻、展辅，敛唇、抵腭、闭口，而只有直喉，不收韵者也。第六问：“韵学通指，唐人韵四声表（按：皆毛氏著作），何以但曰入声无穿鼻抵腭韵，不曰无展辅敛唇闭口也？”毛氏谓是诗词曲韵，并不相同。总之，毛氏此著，对于南曲入声唱法，客问六题，剖析精微，例证详明，实属正论。卷末附“歌席解纷偶记”一篇。此书最早版本，为清人张潮辑：“昭代丛书”乙集第五帙所收本；有清康熙间刻本。又张潮、张渐辑、杨复吉沈懋德续辑“昭代丛书”乙集卷三十三所收本；有道光间吴江沈氏世楷堂刻本。以上版本，正文首行标作：“南曲入声客问”，次行署曰：“钱塘毛先舒稚黄著”。卷首载“歙县张潮题”之“南曲入声客问题辞”，末有：“心齐张潮”之“跋”。今通行本，惟有近人任讷辑“新曲苑”第十八种所收本；据世楷堂刻“昭代丛书”本排印者。卷首标作“南曲入声客问”，次行署曰：“清钱塘毛先舒撰”，卷末有：“心齐张渐（应作“潮”字）之“跋”。

著者毛先舒，字稚黄，后更名騄，字驰皇。浙江钱塘人。明诸生。尝从陈子龙游，又从刘宗周讲学。其诗音节浏亮。为西冷十子之首，与毛奇龄毛际可齐名，时人语曰：“浙中三毛，东南文豪”。尤精于声韵之学。著述甚富，有：“思古堂集”，“东苑文抄”，“东苑诗抄”，“蕊云”，“晚唱”诸集，“声韵丛说”，“韵学通指”，“韵问”，“南曲正韵”等。康熙中卒。

看山阁集闲笔 十六卷

看山阁集闲笔十六卷，清人黄图秘著。全书分为：人品部，文学部，仕宦部，技艺部，制作部，清玩部，芳香部，游戏部。文学部计有：文章，诗赋，词曲，诗书，法书，图画六章。其中词曲章分为词采，词旨，词音，词气，词情，词调，皆述填词之法。次分为：曲调宜高，有情有景，词宜化俗，赠字，犯调，曲有合情，南北宜别，情不断，虽论制曲，实亦有关于歌唱方法者。词曲部小序有云：“曲而有平上去入，有开发收闭，有阴阳清浊，有呼吸吐茹，审五音之精微，协六律于调畅，务在穷工辨别，刻意探求，稍有错误，致不叶调。盖曲之难，实有与词信焉。”黄氏此书纂述体例，纯效李渔之“闲情偶寄”，范围虽颇广泛，涉及至医卜星相之术，然其内容所述，实嫌平庸，殊少创见，诚难与李氏之作相论比也。

此书流传不广，仅有清乾隆十年（一七四五）刻本“看山阁全集”所收者。有封面，标作：“闲笔”。卷首载：“岭南弟林明伦拜手”之“看山阁集闲笔序”。目录首行标曰：“看山阁集闲笔”。正文首行标作：“看山阁集”，次行署题：“峰泖黄图秘容之著”。

黄图秘字容之，号蕉窗居士，亦号守真子。江苏松江人。生于清康熙三十九年（一七〇〇）雍正间任杭州同知，改衢州同知，此后久未升迁。乾隆时，应召入都，颇获优遇，仍令回任候选。其后事迹不详。工于诗文，著有“看山阁集”，“看山阁闲笔”。亦擅制曲，有：“雷峰塔”，“夫妻云石”，“解金貂”，“温柔乡”“梅花笺”传奇五种，及“看山阁南曲”。

乐府传声 不分卷

乐府传声不分卷，清人徐大椿著。凡三十五篇，均有标目。

徐氏自序谓：“今日之南北曲，皆元明之旧，而其口法亦屡变。南曲之变，变为昆腔，去古浸远，自成一家，其法盛行，故腔调尚不甚失。但其立法之初，靡漫模糊，听者不能辨其为何语，此曲之最违古法者。至北曲则自南曲甚行之后，不甚讲习，即有唱者，又即以南曲声口唱之，遂使宫调不分，阴阳无别，去上不清，全失元人本意。又数十年来，学士大夫全不究心，将来不知何所底止。嗟夫！乐之道久已丧失，犹存一线于唱曲之中，而又日即消亡，余用悯焉，爰作传声法若干篇，借北曲以立论，从其近也。而南曲之口法，亦不外是焉”。于此可见徐氏著述此篇之意旨。开首源流篇，简述南北曲之源流；元曲家门篇，略论元曲之声调。以次：出声口诀，声各有形，五音，四呼，喉有中旁上下，鼻音闭口音，四声各有阴阳，北字，平声唱法，上声唱法，去声唱法，入声派三声法，入声读法等十三篇，专论歌唱方法，属于发声吐字方面者；归韵，收声，交代三篇，则属于歌唱收声归韵方面者。宫调，阴调阳调，字句不拘之调亦有一定格法，起调，断腔，顿挫，轻重，徐疾，重音叠字，高腔经过，低腔重煞，一字高低不一，出音必纯，句韵必清，定板，底板唱法，以上十六篇，皆论声腔节奏者。曲情一篇，专论歌唱表情者。胡彦颖序有云：“自元以来，有北曲有南曲，而善歌者推三吴。南曲习于南耳，故视北曲尤为盛行。然明之中叶以后，于南曲刻意求工，别为清曲，渐非元人之旧。又作传奇之人，喜集数曲为一，以致宫调难分，音拍尽失，讹且传讹，旨复引旨，几何而不尽变元人之歌法哉？徐子盖有悯焉，传声之所为作也。此书不但为时伶下鍼砭，为元曲留面目，并古今乐部之节奏曲折，可由此而推测其万一，其功并浅鲜哉？”洵非过誉。徐氏度曲理论，颇多前人所未发者，而言简意赅，皆中需要，实为难得。

此书有清乾隆十三年（一七四八）丰草亭原刻本。有封面，标曰：“吴江洄溪主人著”、“乐府传声”、“道情附”。“丰

草亭藏板”。卷首载：“乾隆十三年（一七四八）二月既望同学德清胡彦颖拜手序”一篇，次“维扬唐绍祖”及“华亭黄之雱题”之题词，又乾隆甲子（九年——一七四四）秋八月既望吴江徐大椿于洄溪草堂之“自序”。正文首行标作：“乐府传声”，次行署题：“吴江徐大椿灵胎著”。此本附刻“洄溪道情”一卷。此原刻本，流传极罕，殊为难观。道光四年（一八二四）著者之孙徐培又重刻此本，卷首徐大椿自序，及唐绍祖黄之雱题辞；书名署题，与丰草亭原刻本完全相同。此重刻本亦附“道情”，卷尾有：“道光甲申（四年——一八二四）夏六月孙培谨识于新奉宫麻”跋文。其后咸丰九年（一八五九）真州吴桂又重刻此书，首载“咸丰九年（一八五九）五月经三百六十甲子无我道人识”之“乐府传声序”，次有“咸丰辛亥（元年——一八五一）夏四月福山王保珩心池氏拜手”之“叙”。正文首行标作：“乐府传声”，次分行署：“吴江徐大椿灵胎著”，“阳湖庄义准似谷、真州吴桂小冈同参订”。此种重刻本于“底板唱法”一篇之后，又有：牌调各有定谱，辨四音（四声）诀，辨五音（五声）诀，辨声音要诀等四篇，为原刻本所无者，疑是参订者庄义准吴桂新增入者。此本不附“道情”。光绪间崇文书局辑“正觉楼丛刻”亦收此书，乃据旧抄本重刊者；有光绪间崇文书局刻本。至于此书通行版本，现有：民国初年（一九一七——一九二四）北京肇新印刷局据咸丰重刻本石印者，书名、序文、署题、内容，悉与咸丰本相同，亦不附“道情”。又近人任讷辑“新曲苑”第二十二种本，亦据咸丰本重印者。卷首序文、书名，并同于咸丰本。正文次行署作：“清吴江徐大椿撰”。

词尘 五卷

词尘五卷，清人方成培著。卷一自原词之始本于乐之散声，至补征调，计十二章；卷二自论变宫变征，至论五声，计二十二

章；卷三自歧伯撰乐，至记梦，计二十三章；卷四自太平乐，至今世俗乐字谱，计十六章；卷五自宫调发挥，至总论，计三章。共七十七章。清代经学家程瑶田序此书有云：“吾友方君仰松，从事于音律之学者十余年，考之经史，以导其源，博览百家之言，以达其流，举数百年晦蒙之业，别白焉而定一尊，作词尘五卷，钩元提要，如纲之在纲，有条不紊。其言曰：工尺即律吕，乐器无古今；今余为心折者久之。呜呼！是书之作，岂惟词家之圭臬，实起后世之言律吕者，而饮之以治聋之酒矣。”书中所论，虽以词曲音乐为主，然卷二论歌一章，卷五度曲正讹一章，对于戏曲歌唱方法之发声吐字，以及养气，均有所阐明；并于吴中歌曲之差伪，亦多评议，足资参考。

此书有乾隆间原刻有圈读本，惟今未见流传（见程芝云“词尘书后”）。清人顾修辑“读画齐丛书”乙集，亦收此书，因雠校未精，频多伪脱。有嘉庆四年（一七九九）桐川顾氏刻本。此书作者之弟方雨村亦重为刊行，以未加研核，仍有脱误处（亦见程芝云“词尘书后”）。其后，有道光九年（一八二九）休阳程氏斜月杏花屋刻本，封面前幅标作：“词塵”，后幅题云：“道光九年春休阳程氏斜月杏花屋藏板”。首载：“乾隆四十二年（一七七七）岁在丁酉暮春之初同学弟程瑶田撰”之“词塵序”。正文首行标作：“词尘”，次行分署：“天都方成培仰松述”，“受业汪怀略次韬原订”岁“后学程芝华萝裳重校”。卷末有：“道光九年（一八二九）岁在屠维赤奋若相月休阳程芝云麋生氏识于温经学诗处”之“词尘书后”。此种刻本，乃据以上三种版本比勘，补脱正伪共百七十余字，殆为完善之本。光绪初年，葛元熙辑“啸园丛书”第六函，复收此书，封面标作：“光绪二年（一八七六）丙子秋九月”、“辞塵”、“上虞徐廉署”。卷首载：“同学弟程瑶田撰”之“叙”，未题年月。正文首行标作“香研居词尘”，次行署曰：“歙西方成培仰松述”。卷末有：“光绪

二年（一八七六）丙子秋九月仁和葛元煦理齐氏识”之跋文。书系光绪九年（一八八三）仁和葛氏刻本。

作者方成培，字仰松。安徽歙县人。体弱善病，耻赴童子试。专嗜情于诗古文，尤工长短句，并通音律。所著除词麈外，有“听奕轩词稿”，“后岩印谱”；又重订梨园演本“雷峰塔”传奇，盛传至今。

顾误录 不分卷

顾误录不分卷，清人王德晖徐元澂合著。凡四十章，各标名目。其南北曲总论一章，叙述南北曲声腔源流。四声纪略，辨声捷诀，毛先舒阴阳略，沈衣仲养气略，阴去声摘录，北曲入声字，南北韵迳庭字，俗唱正讹，南北方音论，五音总论，五音口诀各章，阐论南北戏曲四声阴阳之唱法。中原韵出字诀，工尺即反切论，头腹尾论三章，专述戏曲歌唱之出字收韵方法。南北宫调说，声调论，音节所宜三章，略论南北戏曲之宫调音节。红黑板论，视字论，尾声论，煞尾论四章，专述南北戏曲歌唱节拍，余如：度曲八法，学曲六戒，度曲得失，度曲十病，曲中厄难等章，皆有关歌曲学习方法，足称鍼砭。书中论述，虽难免有因袭沈宠绥度曲须知，徐大椿乐府传声之处，然此书作者于发声出字收韵之方法，该瞻精当，颇有发明，要亦不失为歌曲入门之南针也。至于：十二律集说，十二律长短次序，十二律相生，十二律阴阳方位，七调方图，七调园图，七调旋十二律图，十二律旋宫图，七音叶律图，十二律宫调论，十二律宫调目，十二律宫调等章，所论律吕宫调，确多陈言，殊无足取。

此书版本，唯有清咸丰元年（一八五一）篆云齐刻本。有封面，标作：“咸丰辛亥年镌”“顾误录”、“板藏京都琉璃厂桥东路北篆云齐范姓刻字铺内”。卷首载：“咸丰元年辛亥（一八五一）花朝日山阴少白弟周棠拜手谨书”之“序”。正文首行标作：“顾误录”，次行分署曰：“太原王德晖晓山、北平徐沅澂

惺字同编辑”。余所收藏之本，卷末别有附录四篇：（1）“咸丰岁次丙辰（六年——一八五六）小阳月大兴愚弟蔡国俊拜手谨跋”之“顾误录跋”；（2）“咸丰丁巳（七年——一八五七）清和月大兴蔡国俊瘦吟氏识”之“小引”；（3）“律吕或问”，未署所者，亦无年月；（4）“咸丰丁巳十二月北平蔡国俊瘦吟氏识”之后序。均系抄写，为原刻本所无者。

著者王德晖，字晓山。山西太原人。精于戏曲音乐，尝著“曲律精华”一书，惟惜原本未见传流。徐沅澂，字惺字。北京人。亦工于音律，于读书出宰之余，辑有“顾误”一编，亦未刊行。至咸丰元年时（一八五一），二人相遇京邸，以同道知音，各出所著，互相参校，合为一编，标曰：“顾误录”。

读曲例言 一卷

读曲例言一卷，近人吴曾祺著。歌唱之收韵，昔时词家姜发称为住字，沈括名曰煞声，张炎谓之结声；相传其法有六，即穿鼻、展辅、敛唇、抵腭、直喉、闭口。然词与曲微异，吴氏从其师惠杏村推广其义，而分为八法，曰：穿鼻、从声、已声、吴声、抵腭、弋声、张口、闭口。此卷专释此收韵八法，吴氏谓：“如能体会入微，遏云绕梁，岂让古人擅美哉”。

此卷无序跋；卷尾署云：“光绪七年（一八八一）岁次辛巳菊秋之杪吴曾祺晚乡识”。从无单行印本，仅有一九二一年无锡天韵社油印本“天韵社曲谱”卷首所附载者，惟今流传甚鲜。

顾曲尘谈 不分卷

顾曲尘谈不分卷，近人吴梅著。凡四章，一曰原曲，二曰制曲，总论南北曲之声律音韵及编剧方法。三曰度曲，分为：五音、四呼、四声、出字、收声、归韵、曲情、别正赠、分阴阳等九项，析论昆曲歌唱方法，扼要详明，足示初学者之门径，并节

录魏良辅曲律七则，谓度曲之道，总以魏律为主。四曰谈曲，杂记元明清曲家轶事，作品评论。

吴氏此作，完成于清末民初年间（一九一五年以前）。最初连载于“小说月报”（上海商务印书馆编印），至一九一六年时，商务印书馆别为刊印，收于“文艺丛刊”。其后又改编入“国学小丛书”内，屡为再版，流传甚广。

学曲例言 一卷

学曲例言一卷，近人陈蝶仙（天虚我生）著。此书凡五节。一节调名，二节读法，三节辨音律，四节识板眼，五节别阴阳。全以浅近文学，解释学习昆曲识谱歌唱方法，律吕谱字，节拍符号，并附以西乐谱字之对照说明，亦足供初学度曲入门参考之需。

此书无序跋，卷尾署云：“时在己未（一九一九）小春之月天虚我生识于海上之栩园寓庐”。此书附于清人王锡纯编“遏云阁曲集”卷首，印行于世。现有一九一九年上海著易堂排印本。

歌曲百法 不分卷

歌曲百法不分卷，近人伪托元人赵孟俯著。上册戏曲理论，有天台陶九成论曲，燕南芝庵论曲，高安周挺齐论曲，吴兴赵子昂论曲，丹邱先生论曲，涵虚子论曲，元曲论等，乃割取“元曲选”卷首附载论曲部分而成者。次为源流至辨声音要诀，计三十八篇，即徐大椿之“乐府传声”一书。下册曲谱，有南词仙吕宫正曲，北词仙吕调套曲，则系“九宫大成南北词宫调”之浅篇。此编纯出于上海锦文堂书局割袭妄辑古人著述，伪托为元人赵孟俯所著，实属荒谬。

此本卷首载：“民国十年（一九二一）四月望日吴下朱芝轩谨序”之“歌曲百法序”内容迂腐，殊无可取。正文首行标曰：

“歌曲百法”，次行署曰：“吴兴赵孟俯子昂原著”。此书仅有一九二一年锦文堂书局石印本。

螭庐曲谈 四卷

螭庐曲谈四卷，近人王季烈著。卷一论曲，卷二论作曲，卷三论谱曲，卷四余论。其论度曲，分为：绪论，论七音笛色及板眼，论识字正音，论口法，论宾白读法等五章。所论谱曲，分为：论宫谱，论板式，论四声阴阳与腔格之关系，论各宫调之主腔，论腔之联络及眼广布置等五章。盖王氏习度曲时，得魏良辅、王骥德二氏“曲律”，“度曲须知”，“顾曲尘谈”读之，极有所获，因撮录众说，领其要旨，复为发明，以成新篇，于歌唱原理，颇有创见。研习昆曲径途，略具于此。

此编原附印于王氏与刘富梁合编“集成曲谱”（四集），每集卷首；有一九二五年上海商务印书馆石印本。其后，商务印书馆欲广流传，复由王氏重为修订，卷首更冠以：“岁在强国单阏（丁卯——一九二七）阳月既望螭庐主人自序”一篇，于一九二八年石印为单行本。

中乐寻源 二卷

中乐寻源两卷，近人童斐著。卷上分为：音乐起源，音乐与教育，律吕，乐器，宫调，音韵，谱式，声歌八章，皆中国音乐理论。卷下则为各种谱式解释，及诗、歌、词、曲各种歌谱之举例；卷末又附说五篇。其中音韵章，又分为：切音，分韵，四声，四呼四节；声歌章又分为：正字，合腔，养喉，纯熟四节。此二章所论歌曲唱法，阐述赅备，议论精当。规矩准绳，瞭若指掌，信如吴梅氏序称此书：“备论八十四调之原，乐器弦管之法，以及聆音作谱之方，复取古代旧谱，一一为之厘订，上自关雎，下至唐诗宋词南北曲，自有乐书以来，未能或之先也”。

此书有一九二六年上海商务印书馆初版石刻本。卷首载：“乙丑（一九二五年）又四月长洲同学弟吴梅撰并书”之序，又“中华民国十四年（一九二五）旧历乙丑四月童斐伯章叙”。此后，屡为重印，兹不列举。

戏曲丛谈 二卷

戏曲丛谈二卷，近人华连圃著。卷上分为：渊源，体制，声律，宫调论，脚色考五章。卷下分为：南北曲之区分，北曲作法，度曲法，流派五章。其声律章，又分为：声韵，腔谱，板眼，视字，犯调，曲禁六节。其度曲法章，又分为：五音四呼与四等，四声唱法，出字，收音，唱得情曲，合乐，别阴阳，分南北八节。此两章纯为戏曲声乐理论，虽多师魏王二家曲律、沈氏度曲须知，吴氏顾曲麈谈之成说，然其于阴阳反切之区分，尖团字发音之深奥，及开合唱法，呼随等变之理，则为前人所未尝言，实属创获，足供探讨之资。

此书首载：“民国二十五年（一九三六）六月下浣沈阳华连圃自序于北平时衡吟馆”之“自序”。现有一九三七年上海商务书馆初版排印本，收于“国学小丛书”内。

度曲要旨 不分卷

度曲要旨不分卷，近人王季烈著。王氏有螭庐曲谈四卷，原附印于集成曲谱，论述度曲、作曲、谱曲之事，颇称详尽，已见上文。其后，王氏选辑“与众曲谱”一书时，以曲谈卷帙较繁原未宜附入谱中，乃取专论度曲方法者，别此成卷。凡十二章：一、度曲先知音韵论，二、论形同义异之字音，三、论字形相似易误之者，四、论入声字之音，五、论抵腭鼻音闭口诸韵必须区别，六、论收噫鸣二音之诸字，七、论各韵中易混之字音，八、论字音须分头腹尾，九、论唱法及习曲之门径，十、论宾白，

十一、昆曲之养生，十二、昆曲之证俗。王氏斯编，于研习歌囑之认字、辨音、发声、转声、收声，以及宾白念法，综核扼要，时有创新，洵为度曲者之南针。

此书附于“与众曲谱”中各折末尾之余幅，卷帙不增，亦便于参考。“与众曲谱”，现有一九四〇年北京合笙曲社石印本，又一九四七年上海商务印书馆石印本。

摘自《戏曲研究》1957年第一期

试谈二簧腔的源流问题

刘国杰

1958年11、12月间，我随本院采风队去江西，在宜黄县工作时，曾获得一些有关宜黄腔的音乐资料，经过初步的探讨，发现它与二簧腔实有同一血缘的关系，对探索二簧腔的来源方面，给我们提供了不少的启示。同时我也深深地感觉到：认真追溯我国戏曲声腔的源流、发展及演变过程，研究它的表现手法、发展规律、调式曲式结构等等，对于发展我国现在戏曲音乐方面，具有很重要的现实意义。因此，我想根据这些音乐资料，结合前人记载，就二簧腔的源流问题，提出一些个人的看法，以供专家们进一步的研究。

历来文字记载二簧腔的来源，说法不一，综合有以下四种：

一、认为西皮二簧均起自湖北黄陂黄冈。清代徐珂在《曲牌》一书中说：“皮簧者。导源于黄陂、黄冈二县，谓之汉调。亦曰二簧。不知者乃于黄上加竹，为簧者误。又以其一出于黄陂，又曰西皮”。清代张祥珂在《偶忆编》中亦说：“戏曲二簧调，始自湖北，谓黄冈、黄陂二县。”又在《梨园佳话》一书中说：“徽调者皮黄是也。皮为黄陂，黄为黄冈，皆鄂地名，此调创兴于此，亦曰汉调。介两黄之间，故曰二黄”。又说：“西皮则仅行于黄陂一县而已。”此外边氏《中国剧》一书中也曾提到：“二簧、西皮起于湖北”。

二、认为二簧是从四平调发展而成，是湖北、安徽两地艺人的杰作。欧阳予倩在《中国戏曲研究资料初辑》《京戏一知谈》

一篇中说：“二黄腔——到现在为止我还是相信它是从四平腔发展而成的说法。由弋阳腔同安徽的某种曲调相结合而成的四平腔可能又和湖北黄州一带的民歌相结合，经过湖北人加工成了二黄。因此二黄腔就不妨说是长时期以来安徽艺人和湖北艺人杰出的集体创造”。

三、认为二簧有两种，一出湖北，一出安徽。王芷章在《腔调考原》中说：“二簧为有竹之簧字，出于安徽，簧腔无竹头之黄字，则出于湖北”。

四、二簧出自江西宜黄。清代李调元在《雨村剧话》一书中说：“胡琴腔起于江右，今世尽传其音，专以胡琴为节奏……又名二簧腔”。在《剧学月刊》“二簧来原考”一文中也说：“二黄调即江西的宜黄腔，“二”字和“宜”字浙江人语音相近，故以传讹。

以上四种说法，有个共同点，那就是二簧出于长江中下游一带的安徽、江西、湖北等省。遗憾的是我们从这些记载中，找不到一个音符，全是文字记录。这原因我想是：过去文人称昆曲为“雅部”，昆曲以外的诸腔，如弋阳腔、秦腔、皮簧腔等都统称为“花部”或“乱弹”，“雅部”被视为高雅的正音，“花部”则视为低下的杂音，因此二簧腔未被文人重视，没有象昆曲一样的制成工尺谱。同时也由于我国记录时间艺术的工具不发达，没有比较精确的记谱法，也没有录音机，以致只有用文字来记载音乐现象。现在看来，这对我们进行戏曲声腔方面的研究，带来了一定的困难。可喜的是，我国的戏曲音乐一直在蓬勃的发展，现在更是汪洋大海的一片，我们可以从现存的声腔参合各种文字记载，加以研究，找到它的根源。

以上四种说法都各有一些理由，但据我看来，还是以“二簧腔即宜黄腔，产于江西宜黄”这种说法最为可信。

根据《金陵忆旧集》的记载，我们知道宜簧腔在明末清初就

已形成，曾流行于浙江一带。现在江西的宜黄戏，就是在这一基础上发展起来的。在《新旧门神》一剧中有种曲调，在清乾隆十九年的手抄本中，写的是“宜王”，变了一个字，而在以后嘉庆年间的木刻本中，又写成“二王”，两个字都变了。加之浙江字音“宜”、“二”同音，“簧”、“王”不分，以致后来就把“宜黄腔”讹传为“二簧腔”了。

李调元在《雨村剧话》中说：“胡琴腔起于江右……又名二簧腔”。这本也是清代乾隆嘉庆年间写的，他说的胡琴腔也就是二簧腔，因为二簧主要的伴奏乐器是胡琴，所指的“江右”，据周贻白在《中国戏剧史讲座》一书中说：“照这个说法，二簧调应当是来自江西，则二簧系宜黄的音讹，可说是颇有根据”。

再就这次我所获得的宜黄腔音乐看来，就更加使我相信“二簧即宜黄”这一说法的可靠性了，虽然不管宜黄也好，二簧也好，目前我所获得的曲谱，已远不是早期的那种样子，但无论如何，我们还是从中可以找出一些重要线索来的。我们知道同一首民歌在不同的地区流传之后，由于各地人民生活、情感、地理环境、语言等方面的差别，在曲调和歌词上都常常有所改变，但不论怎么变化，曲调中的骨干音以及旋律发展的趋势，总是有明显的共同点的，如全国各地都流行，而又各有特点的民歌：《孟姜女》、《亲家母进城》、《小放牛》等都是。戏曲声腔当然也是如此。为了进一步探索宜黄腔和二簧腔之间的渊源，现将宜黄腔与二簧腔作一些比较。（这里所列举的宜黄腔例子，是从1956年由宜黄戏曲老艺人黄大龙、武寿生、罗鸡公演唱，由邹震、翁志亮、刘克承记谱的油印本中得来。二簧腔都以京剧为例。）

先从板式作如下的比较：

宜 黄 腔		二 簧 腔	
板 名	节 拍	板 名	节 拍
宜黄 滚板	无板无眼，自由节奏。四句、二句均可	二 簧 散 板	无板无眼，自由节奏。四句、二句均可。
宜黄 倒板	无板无眼，自由节奏，只有一句，下接正板或滚板。	二 簧 倒 板	无板无眼，自由节奏，用在腔前，只有一句，一般就接回龙或散板，亦有称为“导板”的。
		二 簧 摇 板	伴奏有板，唱腔无板，亦有称为“紧打慢唱”的。
宜黄 正板	一板一眼。	二 簧 原 板	一板一眼或一板三眼也有叫正板的。
		二 簧 慢 板	一板三眼，比原板慢。过门也长些。
宜黄 平板	一板一眼。	二 簧 四 平	一板一眼。
宜黄 检板	一板一眼，速度比正板快些，近似数板。	二 簧 垛 子	一板一眼，比原板快些，近似数板。

从上表中可以看出，宜黄腔与二簧腔板式的名称虽有所不同，但节奏性质是相同的。二簧中的摇板（即紧打慢唱）、慢

板、快三眼等三种板式，在宜黄腔中没有，我认为这是随着剧情的需要而发展起来的，它只是速度上的变化，不是调式和旋法上的变化，有人说所有的二簧腔原出于一个曲调，并不是各有来源的声腔。我同意这种说法。

再从旋律、调式、曲式结构上，作如下的比较：

例一 5—2 定弦 宜黄腔 滚板

($\overset{6}{\underset{\cdot}{\tau}}5$ $\underset{\cdot}{5}$ $\overset{6}{\underset{\cdot}{\tau}}5$ $\underset{\cdot}{5}$ $\overset{3}{\underset{\cdot}{\tau}}2$ 2 $\overset{3\ 2\ 3}{\underset{\cdot}{\tau}}5$ 5 3 3
 $\overset{2}{\underset{\cdot}{\tau}}2$ 2 $\overset{7}{\underset{\cdot}{\tau}}6$ 6 1 $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{5}$ ) 1 1 $\overset{6}{\underset{\cdot}{5}}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$

夫 妻 不 必 多 讲

1 $\overset{2\ 3\ 1}{\underset{\cdot}{\tau}}$ ($\overset{7}{\underset{\cdot}{6}}$ $\overset{5}{\underset{\cdot}{6}}$ 1 ) 2 2 $\overset{7}{\underset{\cdot}{6}}$ $\overset{5}{\underset{\cdot}{6}}$ $\underset{\cdot}{7}$

话， 各 自 分 别

($\overset{7}{\underset{\cdot}{6}}$ $\overset{5}{\underset{\cdot}{6}}$ $\underset{\cdot}{7}$ ) $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\overset{7}{\underset{\cdot}{2}}$ $\overset{6}{\underset{\cdot}{5}}$ $\overset{3}{\underset{\cdot}{5}}$ $\underset{\cdot}{6}$ · 1 $\overset{5}{\underset{\cdot}{6}}$ $\underset{\cdot}{5}$

两 分 离。

..... 1 1 $\overset{6}{\underset{\cdot}{5}}$ · 2 2 $\overset{7}{\underset{\cdot}{6}}$ $\overset{5}{\underset{\cdot}{6}}$ $\underset{\cdot}{7}$ $\overset{2}{\underset{\cdot}{\tau}}$ $\underset{\cdot}{6}$ (锣鼓)

辞 别 我 妻 家 (呀) 门 出，

3 3 $\overset{1\ 2}{\underset{\cdot}{\tau}}$ 3 ($\overset{3\ 2\ 1\ 2}{\underset{\cdot}{\tau}}$ 3 ) $\underset{\cdot}{6}$ 1 $\overset{3}{\underset{\cdot}{\tau}}2$ 2 |

洒 开 大 步 往 前 来 行。

例二 二簧腔 倒板转散板

5 — 2 定弦

黄 钧 记 谱

($\overset{6}{\underset{\cdot}{\tau}}5$ $\underset{\cdot}{5}$ $\overset{3}{\underset{\cdot}{\tau}}2$ $\overset{2}{\underset{\cdot}{\tau}}3$ 3 $\overset{2}{\underset{\cdot}{\tau}}1$ $\underset{\cdot}{6}$ 3 $\underset{\cdot}{6}$

$\dot{5}$ (倒板) $2 \quad \underline{3 \quad 2} \quad \underline{1 \quad 2}$ ($\underline{5 \quad 6 \quad 1 \quad 2}$ ) $\dot{5} \quad 2$
听 说 是 二 娇

$\underline{5 \cdot 6} \quad \underline{7 \quad 2} \quad 6$ $\underline{7 \cdot 6} \quad 6 \quad 6 \quad 5$ ($\underline{1 \quad 6 \quad 1 \quad 5}$ ) $2 \quad 3$
儿 打 伤

$1 \quad 2$ $1 \quad 6$ $1 \quad 8 \quad 2$ $\overset{12}{\text{C}}$ 1 2 (锣鼓接散板)
人

$2 \quad 2 \quad \underline{1 \quad 2} \quad 3 \quad 3$ $\underline{2 \quad 1} \quad \underline{1 \quad 6} \quad 3 \cdot \underline{3} \quad 2$ ($\underline{5 \quad 6 \quad 1}$
冷 水 浇 头 怀 抱 冰 (哪)

2 ) $\underline{7 \quad 6} \quad \underline{6 \cdot 5} \quad 5$ $\underline{6 \quad 1} \quad 2 \quad \underline{1 \quad 0} \quad 5 \quad \underline{6 \cdot 3} \quad \underline{1 \cdot 2} \quad \underline{1 \quad 2}$
回 头 便 把 沉 香 问 是 那 一 个 奴

3 ($\underline{3 \quad 2} \quad \underline{1 \quad 2} \quad 3$ ) $2 \quad \underline{2 \quad 1} \quad 6 \quad 1 \quad 1$ 2
才 打 伤 人

这种自由节奏的声腔,它有个共同的特点,就是句数、字数、字音与旋律有很大的灵活性,它可以唱二句,也可以唱四句,可用七字句,也可以用十字句,根据感情的需要它可以放声唱大拖腔,也可以缩短,同时在起音于落音上由于语言字音的不同而有很大的变化。例二倒板转散板只是唱法之一,最后一句有落在“do”音上的,也有落在“sol”音上的,这种情况,我认为也是以后演变而来,使得更加多样化,增加了表现力。例一与例二的过门,几乎完全相同,最后都结束在“re”音上,旋法上的共同点也很明显,虽例一是七字句,例二是十字句,但例一亦可用十字句,例二也可用七字句。例一中的第二句“各自分别两分

离”，转到原调上方四度的宫调上去了，这种情况在二簧中更是屡见不鲜，这里就不另举例了。

例三 宜黄正板 5—2 定弦

(0 6 | 5 3 2 1 6 | 5 3 2 1 6 | 5 6 1 6 · 2 3 2 1 | 6 5 6 5) |

2 3 1 | 2 2 3 | (6 5 6 1 2) | 6 3 2 | 1 6 1 2 3 2 6 | 1 1 5 |

我的妻呀 打坐在哎

(6 1 2 3 7 6 5 6 | 1 6 2 3 2 1 6 | 5 6 5 5) | 2 5 3 | 3 5 5 |

厅(哪) 堂(呀)

6 · 7 | 6 - | 7 6 7 3 2 | 7 6 · 7 | 5 6 7 5 6 | (5 3 2 1 6 |

上, (哎)

5 3 2 1 6 | 5 6 1 6 2 3 2 1 | 6 5 6 5) | 5 5 2 2 | 7 6 5 0 2 |

我(呀)有(呀)(哎嗨哎)言

7 2 5 ³J | 5 6 · | 5 · 6 7 2 | 7 6 5 6 | 6 1 5 | 6 5 6 1 5 |

话是细 说(呀)你(呀)听。(哪)(哎嗨哎哎)

例四 二簧原板

5 — 2 定弦

范石人 记谱

(0 5 6 | 1 2 3 2 1 6 | 5 6 5 0 6 1 | 2 5 3 2 7 6 | 5 3 2 1 6 1 |

5 2 3 2 7 6 | 5 6 1 2 7 6 5 6 | 1 2 3 2 1 6 | 5 6 5 0 6 1) | 3 3 2 5 |

曹孟

3 02 1231 | 2·(3 2343 | 2321 6123) | 1 61 33 0 | 2·321 6129 |

德

占 天 时

1·21 (1235 | 2 0 | 2·16123 | 1235 21 6 | 56 5 5 61) |

3 23 5 3 | 3 0 2 61 | 1 6 232·6 | 1 - | 1 - | 1 - |

兵 多

将 广，

1 2 ³ 2 | 7·276 567·2 | 6·7 6 | (6 5 6561 | 5616 5165 |

3235 3216 | 23 5 3235 | 2321 6561 | 5 2 7 06 | 5 56 7656 |

1 2 3 6 | 56 5 5 61) | 6 61 1 2 | 0 2 126 | 0 5 1 35 |

领 人 马

下 江 南

7 65 35 6 | 6 0 6 1 | 2 (2343 | 2 03 2327 | 6756 7656 |

兵 扎 在

长 江。

1 2 3 ⁷ 6 | 56 5 | 5 0 6 1) | 下 略……

例三与例四有下列几个共同点：

1、句式相同。它们都是三三四的句式，例三的第一句实字九个，第三句实字八个，但它加进了一些衬字，因此仍用三三四的句式。

2、调式相同。都是徵调式，旋律骨干音及旋律进行的线

条，基本是：“5 6 1 2 3 5 2 1 6 5”。例四的最后一句唱腔，落在re音上，这应该看成是徵调式主音上的五度音，不能看成是商调式。因为它不是原板最后收腔的乐句，而是个下句，最后一句落在sol音上，同时下句也有落在sol音上的，这里落在属音上使曲调的动力大些。同时紧接下去的过门又落在sol音上明确了它的调性。例四则已完全终止是个明确的徵调式，同时每个小乐节的落音几乎完全相同。

3、曲式相同。都是两个乐句组成的基本形式，每乐句又可分为三个乐节，乐句和乐节的长度几乎完全相等，例四的每一乐句第三乐节，虽比例三的同乐节多了一小节，但很明显的可以看出是一种旋律不动的情况下的延长。

4、伴奏上相同。同用sol、re定弦。过门的基本方式相同，二簧比宜黄较复杂了一些，那是在宜黄过门的基础上发展起来的。

所以说二簧腔是在宜黄腔基础上发展起来的，使原来的声腔丰富起来，大大的增加了表现力，以至成为中国戏曲声腔中重要组成部分，为许多地方剧种所采用，显示了它的生命力以及广阔的群众性。也许有人要问：“宜黄腔与二簧腔在音乐上虽有明显的共同点，那也可能宜黄腔是来自二簧腔”。是的！如果脱离历史情况，光从音乐的异同上来讲，是得不出结论的。然而，从以下两点来看，就容易清楚了。其一，如前所说，宜黄腔在明末清初时即已形成，而二簧腔的形成是在乾隆年间前后。我们知道清代建朝到乾隆，还经过了康熙、雍正两年号，共有七十四年之久，也就是说宜黄比二簧早出现六七十年。其二，从音乐发展规律来看，一般是先简而后繁，先粗糙而后细致，从以上的对比可以看出是反映了这一规律的。所以说，二簧腔来自宜黄腔，而不是宜黄腔来自二簧腔。这是二簧腔的“源”，至于它的“流”，我的看法是：

宜黄腔在明末清初形成以后，由于当时浙江的商业比较发达，交通方便，商埠来往的人很多，宜黄腔随之流传到浙江来，以后又传到它的邻省安徽。《扬州画舫录》中说：“安庆有以二簧调来者”，据周贻白说：“这是乾隆年间的事”（见《中国戏剧史讲座》一书）。乾隆五十年安徽班进之北京时，就把二簧腔和后来被称为“徽调”的“四平腔”及“徽拨子”带到了北京，二簧腔亦成为主要唱腔之一。道光年间，湖北罗田艺人余三胜，到了北京，他唱的是楚调，当时把楚调西皮和徽调二簧统称为簧腔。在道光二十五年杨静亭著的《都门杂咏》中，有一首写黄腔的：“时尚黄腔喊似雷，当年昆弋话无媒；而今特重余三胜，年少争传张二奎”，可见余三胜从湖北带来的西皮在剧界是颇有声誉的。当时徽派名伶程长庚、汉派名伶余三胜，以及徽汉均长的张二奎等等，对二簧西皮两腔作了很大的发展，于是由徽调与汉调演化而成的乱弹剧——京剧，逐渐形成，而且得到了很大发展，使得京剧成为了全国性的，群众基础最广、阵营最雄厚的剧种。

皮簧腔在汉剧、湘剧、川剧、赣剧等历史较早的剧种中应用，依我看来，那是徽、汉二调未入京以前的事情，特别是汉剧更早就有了西皮，历来武汉交通方便，商业发达，湖南、四川、江西都可沿长江而至，交流的可能性很大。另一方面，京剧基地在北京，那时北京是帝都所在，是全国政治经济文化中心，往来人众，同时京剧还到各地去演出，以至对汉剧、湘剧、川剧等剧种，又有很大的影响。

为什么在许多记载中，都说二簧产于湖北黄陂、黄冈，而且说西皮也起于湖北呢？这原因大概是这样：西秦腔沿着汉水到了湖北的襄阳，于襄阳的土调结合，以后就传到武汉。欧阳予倩在《二簧戏》一文中，举其友人之言说：“湖北叫‘唱’是‘皮’，‘西皮’或者是‘西秦的唱’的意思”。这句话说出了西皮的来历。

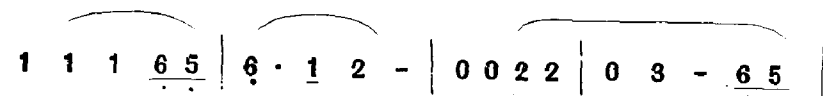
后来余三胜把它带到北京，逐渐与徵调同时并用，以至误为西皮二簧都出自湖北，加之有些人又在字眼上钻牛角尖，把讹传的“二簧”或“二王”两字，说成是湖北的黄陂黄冈，甚至在有竹头和无竹头的“簧”“黄”两字上面做文章，好象有两种“二簧腔”存在一样，这是难成立的。同时至今我们也没有发现黄陂黄冈有类似今天“二簧腔”的音乐资料，所以我不同意第一种和第三种说法。

第二种说法：二簧“是从四平调发展而成”至于“四平调”“四平腔”出于何时何地，有待进一步的研究，这里暂且不述。这种曲调在有皮簧声腔的各剧种中，都在应用，以笛或唢呐为伴奏的叫“吹腔四平”，以胡琴为伴奏的即指“四平调”，各家所讲的“四平调”也就是这种。这种四平调，现在都归在二簧这一系统中。特别是京剧，干脆就用二簧原板或二簧慢板的“前过门”为四平的“前过门”，不是行家很难分辨。同时四平与二簧长期在一起混用。必然互相影响，使其在情调上有若干共同点。以至有人说二簧来自四平调，也不是偶然的。另有一个四平调是在湖北楚剧中，这种四平是均衡的四句，据楚剧老演员说是产生湖北农村，原始的没有过门，后来加上锣鼓，近年来增加了过门，这与前者“四平”毫无关系。

上述各家所讲的第一种四平调，湖南湘剧老艺人徐绍清唱了一段， he 说是民国十几年时的唱法，是较早的一种唱法，谱例如下：

例五 老四平调

张文卿记谱



联 八

月

十五

1 2 6̣ 5̣ | 0 0 1 1 6̣ | 2 - 5̣ 5̣ |

离 金 殿 思 想

2̣ · 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 0 7̣ 6̣ 3̣ | 5̣ 6̣ - 0 |

朝 中

1 · 2̣ 7̣ 6̣ 5̣ | 0 0 6̣ · 3̣ | 6̣ 1̣ - 0 |

大 事 情

1 1 1 6̣ 5̣ | 6̣ · 1̣ 2̣ - | 0 0 2̣ 2̣ | 0 3̣ - 6̣ |

将 玉 玺 交 与

1 2 6̣ 5̣ | 0 6̣ - 1̣ | 2̣ - 5̣ 5̣ |

龙 国 太 朝 纲

2̣ · 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 5̣ 6̣ - 0 | 1̣ · 2̣ 7̣ 6̣ 5̣ |

大 交 托 付

0 0 6̣ · 3̣ | 1̣ - 0 0 | 下略……

众 卿

也有把音符缩短一倍的记法，不论如何记谱，它在各剧种中基本形式就是这样。四平基本上是两个乐句的反复，每个乐句又可分为三个小乐节，七字句十字句都可以唱，是个很明显的宫调

式，在节奏上除每段的第一句是起在板上（强拍）以外，其它都是眼上（弱板）起腔的，切分感觉很强。

二簧的各板式，如前所述，它与四平调最明显的是调式上的区别，一为徵调式，一为宫调式，二簧的基本节奏是各腔都在板上起，切分感觉不强，同时四平腔有用唢呐或笛子伴奏的，中间没有过门，这种情况在二簧中是没有的。从两腔具体的比较中，它们的共同点是很少，因此，“二簧是从四平调发展而成”的说法，就觉得理由不足。所以我也不同意这种说法。

1959年2月4日

摘自《音乐研究》一九五九年第三期

吹腔琐议

张松岩

吹腔是一种戏曲腔调。关于它的起源有两种说法：一说是由徽州（今安徽歙县）一带的四平腔的影响发展而来，亦称“枞阴腔”、“石牌调”、“安庆梆子”、“芦花梆子”；一说是吹腔就是明代的四平腔，因其主要伴奏乐器是笛子，所以叫吹腔。这两种说法，都肯定吹腔是由江西的弋阳腔传入安徽后形成的，和今天的四平调、二簧声腔有直接的血缘关系；四平调是由吹腔发展而来，二簧是由四平调（即平调二簧）吹腔、拨子等发展来的。明嘉靖以后至清朝中叶，吹腔（四平调）曾作为一个剧种存在过，衰落后，其剧目、腔调被别的剧种所吸收，就不再作为一个剧种而独立存在了。

吹腔现在不仅是徽剧的一种主要腔调，在昆、京剧、祁剧、湘剧、婺剧、绍剧等剧种里，也都有一批吹腔戏，如《奇双会》（又名《贩马记》）、《访友》、《斩貂》、《打樱桃》、猴子戏《金钱豹》、武松戏《十字坡》（《武松打店》）、《快活林》《蜈蚣岭》等等。在京剧《连升店》、《时迁偷鸡》里，还用吹腔来划分戏的段落。吹腔除单独使用以外，还可以和其它腔调同时使用，如关羽戏《古城会》等，即唱西皮又唱吹腔；《蜈蚣岭》剧中，武松先唱曲牌新水令，后唱吹腔。

吹腔的唱词起初是长短句，后来逐渐形成了以七字句、十字句为主的上下句结构，唱词以一个上下句为小单元，可长可短。它的“官中”唱词（学唱通用词）是“一寸光阴一寸金，寸金难

买寸光阴’。

吹腔和昆腔都是以曲笛为主奏乐器，武生戏用海笛（小喷呐），所用的文场与昆曲是一样的。它和昆曲的区别处在于昆曲的词牌是长短句，吹腔唱词则是以七、十字为主的齐头句；昆曲的旋律与调高，常因剧目、人物、曲牌的不同而各异，吹腔则统一用正宫调（曲笛筒音作“2”）演奏，且只有一个基本曲调，循环往复使用；昆曲无过门，吹腔却有过门，有的同志把吹腔视作昆曲是不对的，不能混为一谈。

吹腔的调式是徵调式和宫调式。 $\frac{4}{4}$ 节拍的唱腔，上句第一小分句落5，最后结束在5音或1音； $\frac{2}{4}$ 节拍的唱腔，通常上句落2音，下句落1音。

现存的吹腔属板腔体，板式可分为散板、一板一眼（ $\frac{2}{4}$ ）、一板三眼（ $\frac{4}{4}$ ）三类，偶尔也会出现混合型节拍。

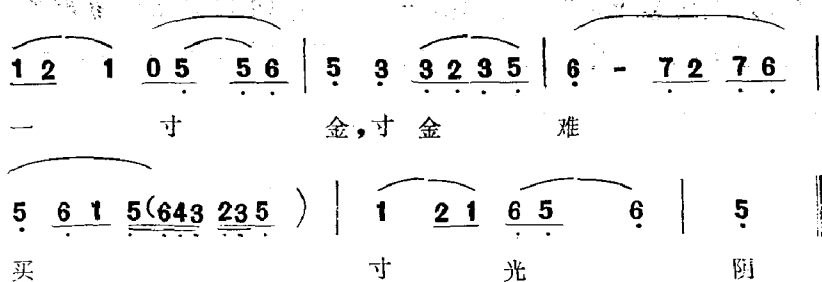
吹腔的基本曲调以角色行当来区分的话，可分为两大类：旦和小生是一类，都唱“小嗓儿”，曲调大致相同；老生、武生、红净都唱“大嗓儿”，他们的曲调基本相同。旦和小生唱腔较华丽细腻，委婉动听；老生等唱腔较刚毅质朴，稳健凝重，稍带悲怆的色彩。

男腔的基本曲调一：

(1) $\frac{4}{4}$

(扎) $\left\{ \begin{array}{c} \underline{\underline{565}} \quad \underline{\underline{0\ 61}} \quad \underline{\underline{6532}} \quad | \quad \underline{\underline{352}} \\ \underline{\underline{656}} \quad \underline{\underline{0\ 1}} \quad \underline{\underline{0\ 3}} \quad | \quad 2 \end{array} \right\} (\underline{\underline{3\ 2}} \quad \underline{\underline{1\ 2}} \quad \underline{\underline{352}})$

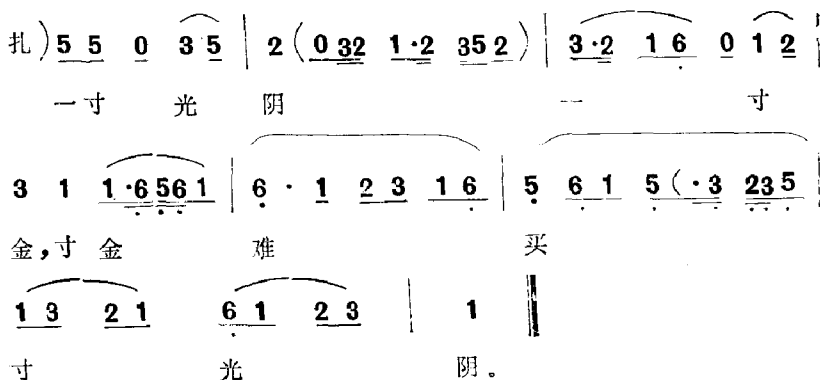
一寸 光 阴



这是男腔七字句唱词基本形式，从谱例可以看出上句共三板，前四个字为第一小分句，如果这一分句，有三字，节奏处理为（扎）① 0 ②、③，如“ $\underline{6}\ \underline{0}\ \underline{1\ 3}\ |\ 2$ ”、“ $\underline{3}\ \underline{0}\ \underline{3\ 5}\ |\ 2$ ”。

叫马童间春花
上下句之间连唱，无过门。下句也是前四个字为一个分句，加过门。“ $\underline{53\ 5}\ \underline{0\ 6\ 1}\ \underline{653\ 2}\ |\ \underline{35\ 2}$ ”的曲调，实际上是将女腔移低一个八度，作为男腔来唱。

(2)



曲调②和曲调①的结构是一样的，但旋律较高，上下句的落音和曲调（1）不同，曲调（1）上下句都落“5”，曲调

(2) 上句落“3”，下句落“1”，分别提高8、6度和4度。在实际应用中，这两种曲调，可根据唱词的起伏而穿插交替使用，力求避免倒字乏味。

男腔基本曲调二：

(1) $\dot{6}$ $\underline{0}$ $\underline{1\ 3}$ | 2 ($\underline{0\ 3\ 2}$ $\underline{1\cdot 2}$ $\underline{3\ 5\ 2}$ | 2) $\underline{2\ 2}$ $\underline{0}$ $\underline{3\ 2}$ |

叫 马 童 你 与 爷

$\underline{1\ 2}$ $\underline{1}$ $\underline{0}$ $\underline{5\ 6}$ | $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{3\ 5}$ $\underline{3\ 5}$ | $\underline{6\cdot}$ $\underline{1}$ $\underline{2\ 3}$ $\underline{1\ 6}$ |

忙 把 路 引；大 摇 大

$\underline{5}$ $\underline{6\ 1}$ $\underline{5}$ ($\underline{-3}$ $\underline{2\ 3\ 5}$) | $\underline{1}$ $\underline{2\ 3}$ $\underline{3\ 5}$ $\underline{2\ 3}$ | $\underline{5}$ |

摆 走 进 了 古 城。

上例的唱词结构由原来的七字句变成十字句，分成了三个小分句：一二三、四五六、七八九十。这样第一分句后的过门就连续到下拍，在所增加的一板内安排第二分句的三个唱词，因而引起上句曲式结构的扩充，比原来增加了一板。下句不管是七字还是十字，其结构一般是不变的，这是一条规律。从上例的“古”字的唱腔处理，可以看出吹腔的曲调是随字的四声变通的。

(2) $\underline{3}$ $\underline{0}$ $\underline{3\ 5}$ | $2\cdot$ ($\underline{3\ 2}$ $\underline{1\cdot 2}$ $\underline{3\ 5\ 2}$ | 2) $\underline{2\ 2}$ $\underline{0}$ $\underline{3\ 2}$ |

问 春 花 她 说 是

$\underline{3\ 2}$ $\underline{1\ 6}$ $\underline{0}$ $\underline{1\ 2}$ | $\underline{3}$ $\underline{3}$ $\underline{3}$ $\underline{3\ 5}$ | $\underline{6\cdot}$ $\underline{1}$ $\underline{2\ 3}$ $\underline{1\ 6}$ |

害 病 死，问 田 氏 又

$\underline{5}$ $\underline{6\ 1}$ ($\underline{5\cdot 3}$ $\underline{2\ 3\ 5}$) | $\underline{1\cdot 5}$ $\underline{3\ 2\ 3}$ $\underline{0\ 2}$ $\underline{2\ 3\ 2}$ |

说 破 伤

1. (4 5·6 5·6 1 | 1 ...

风。

上例也是十字句的处理形式，上句的第二分句前过板，用的高腔。下句落在“1”上，奏过门后接唱另一个上下句。凡唱词多于两个上下句时，其下句必须落在“1”音上，不分男女腔均须如此处理。个别情况为了紧凑，可以省略“1”的过门，直接从头眼上接唱下一个上句，但下句落音也须是“1”，这是吹腔的另一条规律。

女腔的基本形式（一）：

(小生) $\left\| \begin{array}{c} \underline{32\ 3} \\ \underline{53\ 5} \quad \underline{5\ 6\dot{1}} \quad \underline{6532} \quad \underline{35\ 2} \quad (\underline{0\ 32} \quad \underline{1\ 2} \quad \underline{35\ 2}) \end{array} \right\|$

一寸 光 阴

$\underline{6\cdot\dot{1}\ 53\ 5} \quad \underline{0\ 5\ 3212} \quad 3 \quad \left\| \begin{array}{c} \underline{1\ 16\ 56\ 1} \quad \underline{6\cdot\ 1\ 2\ 3\ 1\ 6} \\ \underline{3\ 3\ 3\ 53} \quad \underline{23\ 5\ 25\ 3\ 2\ 1\ 65} \end{array} \right\|$

一寸 金，寸 金 难

$\underline{5\ 6\ 1\ 5} \quad \left\| \begin{array}{c} \underline{1\cdot\ 3\ 2161} \quad \underline{5\ (643\ 235)} \quad \underline{1\ 3\ 2\ 1\ 6\ 1\ 2\ 3} \quad 1 \end{array} \right\|$

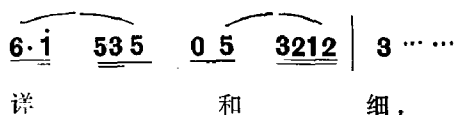
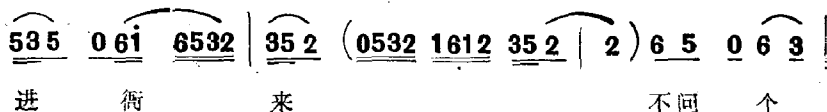
买 寸 光 阴。

这是女腔一个独立的七字句上下句的基本形式，结构和男腔相同，腔调较男腔高，旋律华彩。女腔中，小生和旦角的区别在

于起首的曲调不同，小生是“32 3”，旦角是“5 35”，也可以通用。

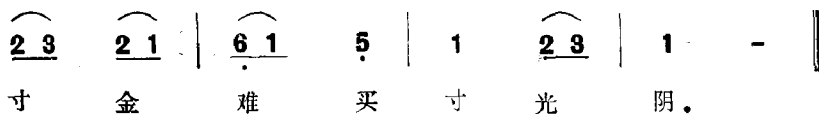
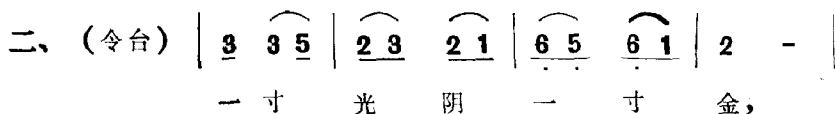
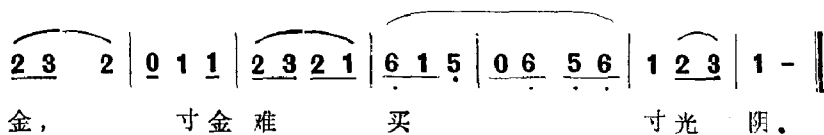
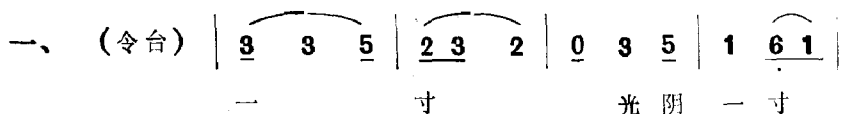
女腔基本形式之（二）

《奇双会》写状，李桂枝唱：



上例是女腔十字句上句的基本形式。

吹腔男女一眼板唱腔（ $\frac{3}{4}$ ），共有两种基本形式：



$\frac{3}{4}$ 的曲调是 $\frac{4}{4}$ 的曲调简化旋律、紧凑节奏，省略过门演变来的。

吹腔 $\frac{2}{4}$ 节奏的形式，一般只唱七字句，不唱十字句，二句以上联唱时，下句结尾变为“1 2 1”。上下句可以分开唱，中间加〔抽头〕或〔哭头〕。吹腔戏里不论任何角色，均用一个共同的〔哭头〕，即：

サ 6 5 6 3 2 1 2 3 2 ……可以灵活地加在

喂呀 × × 呐！

唱腔中，或独立存在。京剧还利用吹腔 $\frac{2}{4}$ 节拍的唱腔旋律，配以锣鼓作成《批》和《哭批》两个曲牌。

批：

0	0	<u>5 3</u>	5	<u>2 3</u>	2	<u>5 6</u>	<u>3 2</u>	<u>1 2</u>	<u>3 5</u>	
(孔 匡)	来切	一台	仓	台	仓而	来台	七台	一台		
2	-	<u>2 3</u>	<u>2 1</u>	<u>6 1</u>	5	<u>0 6</u>	<u>5 6</u>	1	<u>2 3</u>	1 -
仓	仓	打八	令令	打	仓而	来七	一台	仓	0 0	

哭批：

0	0	<u>5</u>	<u>3 5</u>	<u>2 3</u>	2	<u>5 6</u>	<u>3 2</u>	<u>1 2</u>	<u>3 5</u>			
孔 匡	来切	一台	仓	台	仓打八	来台	七台	一台				
2	サ	6	5	6	……	<u>3. 2</u>	<u>1 2 3</u>	2	- -	<u>2 3</u>	<u>2 1</u>	……
仓 0	匡	……	……	……	哪儿	仓打	0	仓	打八	……		

吹腔的散板，节奏自由，没有过门，曲调简单、基本上是数唱，和京剧“哭相思”的曲调非常近似，使用的远不如 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 两种曲调普遍。如《奇双会》《哭监》一折，李奇唱的散板：

(散板) サ $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{6}$ 1 - | $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{2}$ 1 | $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ 1 |

俺 李 奇 幼 年 丧 母、中 年 丧 妻、

$\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{2}$ 1 - | 1 - | $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{5}$ | $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{3}$ | $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ 1 - |

老 年 丧 子， 这、 这 真 是 三 不 幸 也。

吹腔的几种变化形式。如前所述，吹腔在实际运用中，由于唱词字数的增减，唱词四声的抑扬起伏，以及剧情的发展和人物情绪的变化，常常引起曲调的节奏、旋律和结构的变化。这种变化很难一一列举，拣其主要的有代表性的分述如下：

一、《蜈蚣岭》武松唱的吹腔：

$$1 = G \quad \frac{4}{4}$$

$\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{5}$ 0 $\underset{\cdot}{6}$ 0 1 | $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{2}$ ($\underset{\cdot}{0}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{2}$ | 2) $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{5}$ 0 $\underset{\cdot}{6}$ 0 $\underset{\cdot}{5}$ |

趁 月 下 月 下

速度稍快

$\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{2}$ 1 (打打) サ $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{6}$ $\overset{\sim}{5}$ $\overset{\sim}{5}$ | $\frac{4}{4}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{1}$ | 1 1 2 3 2 1 $\underset{\cdot}{6}$ |

奔 荒 郊，心 忙 不

$\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{5}$ 0 $\underset{\cdot}{3}$ 0 $\underset{\cdot}{5}$ | $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ 1 0 $\underset{\cdot}{1}$ 0 $\underset{\cdot}{2}$ | 1 $\underset{\cdot}{6}$ 0 $\underset{\cdot}{6}$ 1 |

辞 路 途 遥。俺 只

2 ($\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{2}$ | 2) 2 0 $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{2}$ | $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{2}$ 1 サ $\overset{\sim}{5}$... | $\underset{\cdot}{6}$ |

为 替 兄 杀 了 嫂

上谱第一个上句的唱词,“趁月下,奔荒郊”原是不合七字句的规律的,编曲时有意识地重复了“月下”两字,处理成“趁月下,月下奔荒郊”使词曲能很好地结合起来。在这一段唱腔中,连续把三个上句的落音由原来的“5”改为“6”音,节奏为上板→叫散→又上板→又叫散→再上板→再叫散;这三次节奏变化,起伏跌宕活而不乱,一张一弛。同时每个下句又都紧缩简化,并省去下句和另一个上句间的过门。曲调上的这种处理,很好地刻划了武松这个落魄的英雄,月夜化妆潜逃,急不择路的心情,也表现了武松见义勇为,疾恶如仇的侠肝义胆。这两段唱腔由于音乐上有了新的突破,成为吹腔戏中很有特点的唱段。

二、《奇双会》是吹腔戏中最具代表性的剧目,是一出唱作并重的旦角、小生、老生戏,它几乎囊括了吹腔的主要唱腔,历来昆曲和京剧界的艺术家们如陈德霖、梅兰芳、俞振飞等,都擅演此剧。全剧常演《哭监》、《写状》、《三拉》、《团圆》四折,其中有一大段核心唱词,长达几十句,整个叙述了李奇西凉贩马,家中抛下桂枝、保童一双儿女,遭继母虐待出逃,李奇回家追查此事,反遭诬陷身入囹圄的经过,在《哭监》一折,由李奇(老生)唱,《写状》一场李桂枝(旦角)唱,唱词几乎完全相同,两场戏又紧连着,这给唱腔设计带来了困难,为了避免重复雷同,梅兰芳先生对这段唱腔倍加精雕细刻使之有了较大的突破:

1 = G

升 3 2 3.5 2 : 3.5 2 1 ... | 1 1 6.1 5 ...
 一 言 诉 不 尽 心 中

4/4 1.2 3 3 2 35 32 1 | 31.5 6 (3512 3.5 |
 苦.

6123 165 6165 3565 | 6) 65 6561 6532 |

提 起 我的

5 . 3 2 35 3212 | 3 23 2312 61·65 | 5 0 1 65 3 0 5 5 6 |

苦 来， 哎呀 相公啊！

1·5 32 3 0 2 0532 | 1 (0561 6532 5 6 1 |

苦 煞 人！

3·2 5 3·2 1 2 | 3 5[#] 4 3·2 3 | 3 5 56 1 6 6 05 |

家 住 在 汉 中府

6 0 5 6 02 1 2 | 6·1 5 6[#] 4 3·2 3

襄 城 县，

3 . 6·1 65 3 0 56 | 5 5 5 3 2 3532 1 | 6 02 16 5 0 3 0 56 |

邻 右里 居 住

3·2 5 6 12 5 6 | 1 - 0 0 ||

马 头 村

这段唱腔的第一句散起，由最后一个字上板，过渡得很自然，落在“6”上，加了一个扩充的过门，打破原吹腔每对上下句之间无过门的规律。下句“提起我的苦来，哎呀相公啊！苦煞人。”高音举腔，如哭如诉，两个小分句间加了一个上板“哭头”，拖腔低回婉转，不胜哀然。“家住在”一句，改变了原吹腔头眼（4/4板第二拍子）起唱的旋律。经过这些处理，使这段唱

腔与前场老生的唱腔有了明显的发展变化，避免了雷同，成了吹腔脍炙人口的唱段。

在《写状》一折里，小生赵宠的唱段。“我和你少年夫妻”，也颇有特点，值得一议。赵宠嗔怪娇妻深夜开监，恩爱夫妻失和，桂枝啼哭，赵宠心里自责内疚，低声细语地劝慰妻子，在这种特定情景和人物关系下，赵宠唱腔低回，借用老生唱腔，很好地塑造了人物。

1 0 3 0656 | 1 6 (6 1 3 5 356 | 6) 6.1 5 6 |
我 和 你 少 年

6^v 1 0 1 1 6 5 | 3 3 0 5 5 1 | 6 6.5 6 1 |
夫 妻 如 同 儿 嬉，反 在 那 里

6^v 1 1.6 561 | 6 0 1 2.3 1 6 | 5 6 5(653 235) |
哭，举 案 齐 眉

5.3 2 3 0 2 3 | 1 (1 6 5 3 5 6 1 | 1) 1 6 6 |
永 不 离。(夹白) 啊夫人啊！ 你 心 中

6 1^v 6.1 3 | 3^v 1 1 2[~] | 3 (白) 阿呀来来来哟

有 什 么 不 平 事？

1 6.1 5 6 0 1 2.3 1 6 | 5 0 6.1 5 (.3 235) |
向 下 官 说 一 个

3 5^v 6 1 5 6 | 1[^] |
详 和 细

还须指出，这段唱腔中巧妙地解决了一个难题，即第一个上句完了，又多出“反在那里哭”五个字的一句话，艺术家把这个附加句用重复上句第二分句的办法解决了。

三、 $\frac{2}{4}$ 和 $\frac{4}{4}$ 节奏的上下句互相转换，如《十字坡》武松唱：

稍 慢

$\frac{2}{4}$ 9	3	5	2 3	2	0 3 5	1 6 1	$\frac{4}{4}$ 2 2	0 1 7	
店 主		婆			不 必	盘 问		咱，咱	本

6 ·	(5	3 · 5	3 5 6)	0 1	6 5	1 1	6 5	3 \ 5	- -	
是					江 湖 上	噙 牙 带	发			

反之就一般情况来说，上句是 $\frac{4}{4}$ 的，下句转 $\frac{2}{4}$ 的，通常要加“哭头”后接“抽头”转，如《蜈蚣岭》小姐哭后的唱腔即是。

吹腔虽然有自己的特点，穿插在一些剧种的声腔中，也觉得清新，然而和西皮、二簧、梆子等声腔比起来，它毕竟单调得多，不够丰富，有一定的局限性。但它仍不失为是有价值的创作素材。京剧现代戏《节振国》（唐山京剧团编演）第五场中，节振国唱的“老人家闻凶信珠泪滚滚”一段二簧原板，其中“干娘啊，要活命就得闹斗争，做一个不屈不挠的中国人！”就巧妙地把吹腔和二簧的唱腔揉合在一起，即新颖别致又符合人物感情。武汉市京剧院改编演出的现代京剧《柯山红日》中，高百岁同志演唱的一段高拔子和吹腔揉合在一起的唱腔，也很有特点。以上这两段唱腔都可以说是比较成功的吸收吹腔的范例。

原载：《戏剧通讯》一九八〇年第二期

评剧音乐的调式研究

慢板部分

施正镇

前言

(一)

音乐表现的手段是多种多样的，它必须通过：调式、旋律的方向，旋律的音程、和声、节奏、速度、强弱的变化以及音区、音色等等不同的手段来达到它所表现的内容。调式虽然只是这些表现手段中的一部分，但它却是很重要的，因为它除了具有一定音高的组织性外还具有能表现内容的某些情调的因素（但并不是绝对的）。我国是一个多民族的国家，由于地域广阔民族语言复杂，在不同的文化、生活、习惯的基础上产生多种多样的调式，使我国音乐非常丰富多采。只要看看我国的民歌、民间音乐、戏曲以及少数民族的民歌，民间音乐就可以证明这一点。

音乐的思维是以调式为基础，音的调式组织性是音乐不可缺少的特点。如果我们对调式的概念不明确，缺乏对调式调性的认识，缺乏主属音的观念，那么，无论在做分析研究或创作工作时就很容易导致概念模糊，调式混乱的毛病，在戏曲音乐改革中我们就曾见到一些，由于对调式的概念认识不清，而造成调式混乱的现象。如有的不管调式的具体性如何，笼统将调式称为 Re 调式或 Ia 调式或 sol 音调式……等等，这既模糊了调式结构的类别也模糊了调式的大小调性的特征，因此就难免发生认识上的错误，以致有的发生了新创的唱腔和该剧种音乐的调式不调和的现象。有的在和声处理上将本为 sol 音上的宫调式唱腔误当为 Do 音上的宫调式来处理；有的将本为 Re 音上的商调式误为 sol 音上

的宫调式来处理；有的甚至不管唱腔是什么调式一律以D^o大调配置和声，用三个正和弦即欲解决整个剧种的全部和声问题，这样的做法当然就容易发生调式上或调性上的矛盾而造成不可避免的混乱，它不但损害了原有的基础的和谐性和统一性，并且也削弱了唱腔的表现力。从这一点看来可见调式这一音乐表现手段是何等重要。当然的，我们研究调式的主要目的，不仅是给研究和声提供条件，更重要的是进一步地探索和理解调式在具体的戏曲音乐中的逻辑发展方法和规律，俾使我们在整理改编或创作新腔时有所凭藉依据。

平常我们所说的调式音阶，它所包括的内容不过只是说明这一音阶的调式类别或其大小调性、音程关系以及主属音的位置等等而已，此外并不说明什么问题。假如我们研究分析一首作品，如果光谈调式音阶的组织性而忽视调式在这作品音乐中具体组织内容及其运用的特点，那就没有多大意义了，因为调式音阶本身就是一个死东西，它如不加入某种活的因素就会变成为一个无生命公式般的音列。运用不同的手法，不同的表现手法都会使同一调式变成多种多样化的各具特殊风格的音乐。如世界上有许多作曲家他们就以同一调式作出各种不同风格的音乐。

特殊风格的音乐虽然必须通过调式作为表现的手段，但调式本身并不包含风格。如Re小调式(多利亚小调)或Ia小调式(自然小调)都可能存在于各种不同风格的音乐之中，这两种调式不仅被应用在我国南方民歌或戏曲之中，同时也被应用在北方的民歌或戏曲音乐之中，甚至欧洲中古时代的宗教音乐也应用了这两种调式。但是这些同调式的音乐一经演唱起来它们的趣味风格却有那么大的差别，这就不能不说是因受各民族的不同语言，生活习惯所产生的不同表现方法的差异所致。因此，我们在研究调式时如果脱离与这调式相联系的旋法用音，特殊音程，特有的乐汇及特有的表现方法……等等相结合时，那么，即使知道它是属于那种

调式对于我们研究工作或创作上的指导意义也是有限的。譬如说，我们知道评剧音乐是商调式，但这并不等于我们按商调式作曲就能作出评剧音乐。因为我们所研究的结果，仅是调式在音乐中一般的共性，但却缺乏它在具体运用中内部所包含的特性（也即商调式在评剧音乐中的具体特有的运用方法和逻辑规律）。相反的，我们若单从音乐的表面去研究它的旋法或特有典型乐汇的构造等等，但是却缺乏从调式这一基础领域去分析它的音与音之间的关系或句与句之间的组织关系与逻辑方法，缺乏从调式基础所产生的旋律方向，特有音程以及句逗的落音……等等特征找其互相联系影响的因素和形成逻辑规律的原因。那末，我们也就很难体会或掌握运用这样一个共同的调式去表现一种具有特殊风格的音乐了。这也就是说在研究一个作品时，除了应注意这一作品表面旋律的特征外，同时也要注意支持着旋律进行的调式在音乐结构中所起的作用。

为什么我们要这样强调研究戏曲音乐的逻辑方法和规律性呢？因为较为定型的逻辑方法和带有一定规律性的发展手法正是我国戏曲音乐构成的特征。戏曲音乐和民歌或群众歌曲的不同之处也就在于戏曲（尤其是以板类音乐为主的剧种）是沿用集中的手法，将一个剧种的全部音乐集中于几个主要的板类，而每一个板类又都有其一定的结构形式和一些几乎固定的曲调作为该板类的基础（包括一定的调式、旋律方向、节奏、音型等），然后在这基础上通过唱词的声韵及内容的需要加以伸缩发展变化。其发展原则是：（1）符合板类音乐的逻辑特点，即根据词的上下句结构的对比原则来发展的；（2）从民歌的发展手法中继承民歌所具有的循环性和变奏性的原则来发展的。因此，作为板类音乐最显著最重要的基本特征在具体的唱腔音乐中就体现了上下句间的调性对比原则和变奏原则。

评剧是以板类音乐为主的剧种，当我们欲分析研究它的调式

时，就不能如对待分析某首普通的民歌或群众歌曲那样，只单纯停留在从表面分析它属于那一调式即告满足，因两者的性质与特点各不相同，民歌调式的变化就比较自由，而评剧音乐的调式变化就有着较为固定的逻辑规律，因此，我们必须抓住这个特征进一步深入的研究，才能揭露它在调式上逻辑规律的秘密。我们分析的方法是先从它的上下句的调式逻辑特点着手，进而在各种板类的调式发展中找其变化的线索和规律，最后从各板类的连接中研究整个评剧音乐的调性布局问题。在分析各基本板类的调式时，是先把它和各种落板分别开来（因为各种落板在各基本板类间是共用的），以免在逻辑上和调性上发生主次不分混淆不清的毛病。因此我们研究的步骤过程如下：

（1）从许多唱腔的分析、比较归纳中找出每个基本板类的调式基础及逻辑规律。

（2）在这一基础上研究发展新调式的产生、形成及其新的逻辑关系。

（3）分析各种落板的调式性能和它与基本调式的关系。

（4）从各基本板类与各种落板，引子板的调式关系中研究评剧音乐的调性布局问题。

（二）

为了便于理解本文关于分辨调式的概念以及本文中所涉的名词术语的含义，特作简要地说明于下：

（1）关于调式的一些概念。

“几个音根据它们彼此之间的关系而联结成体系，并且有一个主音，这些音的总和叫做调式”。

“调式体系的特点在于其中的音不仅是单纯的音高关系，也有旋律和音程关系”。

“调式的结构包括两方面：（1）紧张度，（2）色彩。

紧张度是由各种不同的手法造成的，其中占有主要地位的就是稳定音与不稳定音，稳定和弦与不稳定和弦的相互关系。色彩是由音级的音高位置按照它和主音的关系所造成的”。

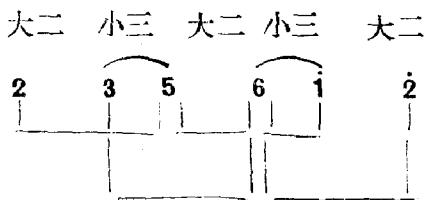
(以上摘录自斯波索宾的音乐基本理论)

(2) 什么是调性、调、三音列，交替调式？

“调性”①是调式的属性，也即调式本身所具备的大调性或小调性。它必须通过一定的音高来表现。调式的大小调性的特征，主要是以主音上的大小三度来区别的，如果在主音上是大三度即属大调性；小三度即属小调性。

“调”指某调式主音的音高位置，不同大小调式都可以存在于不同高度的位置。如D大调、F小调等等。

“三音列”是五声音阶中特有的自然音列组织，在我国民间音乐中占有很重要的地位，它也是我国五声音阶调式中旋律构成的重要素材，甚至六声或七声音阶也常以它为旋律的素材。三音列结构的特征是以大二度与小三度相结合或小三度与大二度相结合的音列。每个五声音阶的调式中都有四个三音列，如五声的商调式即有下列四个三音列。



每个三音列又可将次序颠倒产生六种变形。

如以 2 3 5 即可变成：2 3 5，2 5 3，3 2 5，5 2 3，

5 3 2。

1 6 5 可变成：1 6 5，1 5 6，6 1 5，6 5 1，5 1

6, 5 6 1。

余者可以类推。

“交替调式”交替调式有平行交替调式与其它类型的交替调式。当平行大小调由于它们有一定的平等权利并通过某种共同关系结合成为一个体系时，叫作“平行交替调式”。其特点是无论在五声音阶或完全的和不完全的七声音阶中，它们的音的组织是共同的。它可由平行调式中的某一调开始，而以另一调终止（大调或小调孰前孰后均可）；或在乐曲结构的内部常离开本调至平行调然后又回到原调均可。

其他类型的交替调式，它的结合形式是多样化的，它可以是同主音上的同调性但不同类别的调式的相互交替（如苏武牧羊）；或是同主音上的不同大小调性的调式的相互交替（如粤剧音乐中的正线和乙反）；或在乐曲的结构中间或在结尾时更换主音而改变调式者，都是交替调式。

五声音阶在我国调式音阶中具有特别重要的地位，它也可以说是我国调式音阶的枢纽，因为大多数的民歌、民间音乐、戏曲都是以五声音阶为基础的。五声音阶的主要特点之一是它的各音间缺乏强烈尖锐的倾向。在五声音阶中可以取任何一音为主音构成五种调式，每种调式在我国都有一定的名称。由于每种调式的音阶组织不同，故在大小调性上也各不相同。例如：

小三小三

宫调式 1 2 3 5 6 $\dot{1}$ 在主音上有大三度、纯五度属于大调性。

商调式 2 3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ 在主音上缺少三度音与六度音，调性较不固定。

角调式 3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ 在主音上有小三、小六、小七度，故近于小调性。

征调式 5 6 $\dot{1}$ 2 3 5 在主音上有大六度，近于大调性。

羽调式 $\widehat{6\ 1\ 2\ 3\ 5\ 6}$ 在主音上有小三度、纯五度属于小调性质。

从五声音阶发展到七声音阶，不但音级增多而且调式也相应增加了。七声音阶也可取其中任何一音为主音而构成七种调式，即除了上述五种调式以外又增变征、变宫两种调式。例如：

七声宫调式② $\widehat{1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}}$ (大调性)

七声商调式 $\widehat{2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}\ 2}$ (小调性)

七声角调式 $\widehat{3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}\ 2\ \dot{3}}$ (小调性)

七声变征调式 $\widehat{4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}\ 2\ \dot{3}\ 4}$ (大调性)

七声征调式 $\widehat{5\ 6\ 7\ 1\ 2\ 3\ 4\ 5}$ (大调性)

七声羽调式 $\widehat{6\ 7\ 1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6}$ (小调性)

七声变宫调式 $\widehat{7\ 1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7}$ (此调式实际很少应用)

六声音阶属于不完全的七声音阶的一部分，故不另提。

我国单音音乐极为发达，民间音乐的旋律非常丰富多采，调式的应用也非常广泛复杂。有许多虽然名为七声音阶的乐曲，而实际在曲调的进行中常被作为过渡或装饰之用。

但是，有时当两个音一再被强调并处于旋律的主要地位时，却往往是意味着调式已经改变了。

有人认为四个三音列是五声音阶各个调式共同使用的音列，在互相混用中就难免缺乏调式的曲调的逻辑特征和明确的倾向性，因而常使人感到混淆不清难以辨别其调性和调式。其实，每个三音列在不同的调式中都有不同的作用和不同的地位。如 $\widehat{6\ 1\ 2}$ 在 Re 商调式中或 $\widehat{5\ 6\ 1}$ 在 Do 宫调式中就起主要的稳定作用，但当它们在别的调式中就不一定起主要的稳定作用。这是因为这个三音列中包括有主属二音，后面的主音还受前面属音的支

持，即使它们没有构成终止形式，但和其它各三音列比较，在上述Re商调式或Do宫调式中它们还是较为稳定的。当然，在区别估计每个三音列的倾向性时，最好还必须和节奏、强弱以及结构中的句落等等因素相联系。

如何辨别调式呢？

要确定一首民歌或乐曲的调式时，首先应该依靠听觉并通过不断的反复吟唱，从吟唱中去体会其调性、旋律进行的基本倾向以及音与音之间的相互关系，从而找出主音确定调式。在寻找主音时我们还可以利用乐曲上的一些客观特征，如从旋律的开始音（并不一定可靠）或旋律的终止音（较为可靠）或从乐曲中经常出现的音等等来推断，并且要和乐曲的结构联系起来观察，因为主音是常处在乐曲的重要部分，如句落、段落等等。

由于民间音乐的调性、调式变化复杂，有时在确定主音以后也不一定马上就能明确它是什么调式。有时也常因记谱上的错误或因采用“简谱固定记名法”的记谱而使人造成错觉。

五声音阶的特征转调方法之一，即它不用变化音而借助七声音阶中的自然音（4或7）来代替本调式的（3或1音）而达到构成转换调式的目的。

其转换的方法如下：如在Re音的商调式上，以（4）音代替（3）音便可构成Re音上的羽调式；以（7）音代替（1）音便可构成Re音上的征调式。例如：

Re音上的商调式 $\textcircled{3} \ 2 \ 3 \ 5 \ 6 \ \dot{1} \ \dot{2}$ （简称Re商）

Re音上的羽调式 $2 \ \textcircled{4} \ 5 \ 6 \ \dot{1} \ \dot{2} = \textcircled{6} \ 1 \ 2 \ 3 \ 5 \ 6$ （简称Re羽）

Re音上的征调式 $2 \ \underline{3} \ 5 \ 6 \ \textcircled{7} \ 2 = \underline{5} \ 6 \ 1 \ 2 \ 3 \ 5$ （简称Re征）

假如同时加入（4、7）二音而又将其中的一音改为变音（或

♯4 或 b7) 又可产生二种调式。如:

Re音上的角调式 $2 \textcircled{4} 5 \flat 7 \dot{1} \dot{2} = 3 5 6 \dot{1} \dot{2} 3$ (简称 Re角)

Re音上的宫调式 $2 3 \sharp 4 6 \textcircled{7} \dot{2} = 1 2 3 5 6 \dot{1}$ (简称 Re宫)

又如在sol音上的征调式中以 (7) 代替 (1) 音便可构成 sol音上的宫调式; 以 (4) 音代替 (3) 音便可构成sol音上的商调式。如:

sol征 $5 6 \textcircled{1} 2 3 5$

sol宫 $5 6 \textcircled{7} 2 3 5 = 1 2 3 5 6 \dot{1}$

sol商 $5 6 \textcircled{1} 2 \textcircled{4} 5 = 2 3 5 6 \dot{1} \dot{2}$

假如再加入变音即每个调式还可产生数种调式, 余可类推 兹不多详述。

象上面这种不通过变音的转调, 最容易使人产生错觉并常把它们当作七声音阶看待而忽略了新调式的特点。有的人认为改变一音增多一音对调式是不会发生什么影响的, 譬如将 $5 6 \textcircled{1} 2 3 5$ 变成 $5 6 \textcircled{1} 2 3 4 5$ 不还是征调式吗? 其实问题并不在于多一音或少一音就一定能改变调式, 主要的是要看这个多出的音或减少的音所处地位如何, 以上例而言如 (4) 音仅被作为过渡装饰而用, 而 (3) 音又相对不减其原有的重要性, 那么即使 (4) 音再三出现次数也不会影响调式的改变。在这种情况下只有从三音列的进行来检查最易明白, 因为当一个五声音阶调式, 更换其中一音而代另一音时, 在四个三音列中必有两个三音列要发生变化, 而只留下两个是共同的。

今以五声音阶的sol征与sol商调式的三音列为例。

5̣ 6̣ 1̣, 6̣ 1̣ 2̣ 是两调共有的。

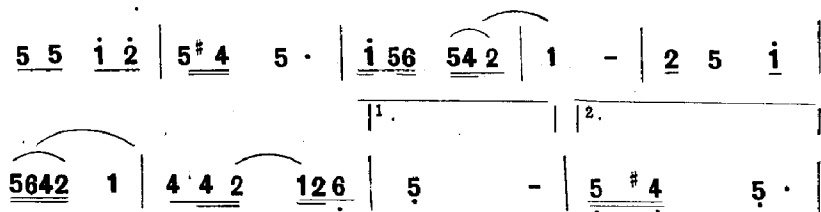
2̣ 3̣ 5̣, 3̣ 5̣ 6̣ 是sol征特有而sol商所没有。

1̣ 2̣ 4̣, 2̣ 4̣ 5̣ 是sol商特有而sol征所没有。

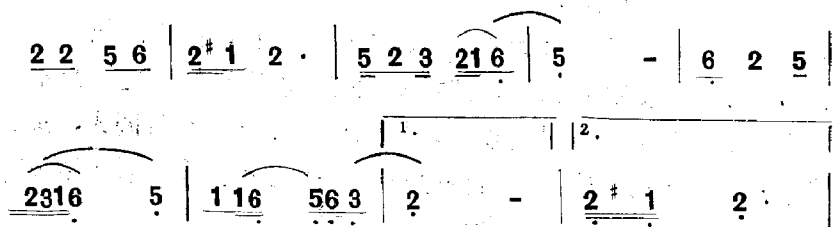
因之当调式改变时，首先最突出的就是三音列组织的改变，如原来在sol征调式中本来不被重视的（4）音逐一变为sol商调式中的三音列的不可缺少的音了。

现在我们举一些由于记谱上的错误而造成错觉的曲例以供参考。

例如我们常听到的晋北民歌“绣荷包”的记谱是：

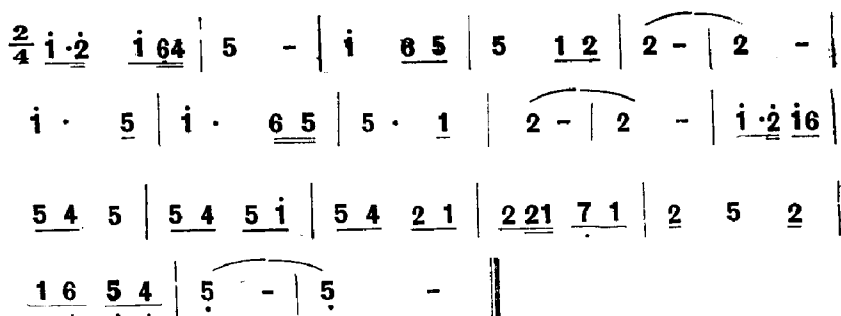


如果我们把上例看为sol征调式那就错了，因为主要的三列是5̣ 4̣ 2̇, 4̣ 2̇ 1̇。这是sol征调式所没有的。故它的调式，是sol商调式。调式音阶为5̣ 6̣ 1̇ 2̇ 4̣ 5̣ = 2̇ 3̇ 5̣ 6̣ 1̇ 2̇ 如按商调记谱应为：

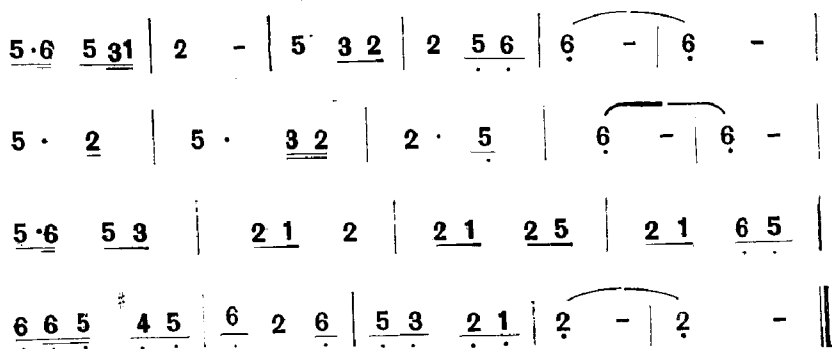


又如晋北民歌“花不逢春不开放”的情形也是如此，按其原

来记谱是：



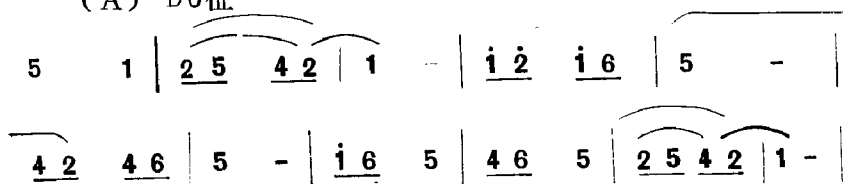
如按商调记谱：



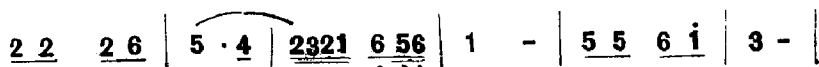
象上例当然不能把它看成sol征，而实际是sol商，若按调记谱（如第二行的记谱）唱起来就较为自然。

此外又如中国民歌“苏武牧羊”一般记谱如下：

(A) Do征



(B) Do宫



(A) Do徵

$\underline{5\ 3\ 2\ 3\ 5} \mid 1 - \mid \underline{1\cdot 2} \quad \underline{4\ 4} \mid \underline{2\ 4\ 2\ 1} \mid \underline{6\cdot 1\ 2\ 4} \mid 1 - \parallel$

如按征调记谱 $2\ 5 \mid \underline{6\ 2} \quad \underline{1\ 6} \mid 5 - \mid \underline{5\ 6} \quad \underline{5\ 3} \mid 2 - \mid$

$\underline{1\ 6} \quad \underline{1\ 3} \mid 2 - \mid \underline{5\ 3} \quad 2 \mid \underline{1\ 3} \quad 2 \mid \underline{6\ 2} \quad \underline{1\ 6} \mid 5 - \mid$

$\underline{6\ 6} \quad \underline{6\ 3} \mid 2 \cdot 1 \mid \underline{6\ 7\ 6\ 5} \quad \underline{3\ 2\ 3} \mid 5 - \mid \underline{2\ 2} \quad \underline{3\ 5} \mid 7 - \mid$

$\underline{2\ 7} \quad \underline{6\ 7\ 2} \mid 5 - \mid \underline{5\cdot 6} \quad \underline{1\ 1} \mid \underline{6\ 1} \quad \underline{6\ 5} \mid \underline{3\cdot 5} \quad \underline{6\ 1} \mid 5 - \parallel$

上谱是同主音不同调式的交替调式，即Do音上徵宫交替调式，因为它是由两个不同调式的结合，在记谱上无可厚非，这商里只作为辨别调式来说明。在上谱中我们可以看到的（A）段都是Do徵调，因其中 $\underline{5\ 4\ 2}$ ， $\underline{4\ 2\ 1}$ 的三音列是Do宫调式所没有的，而（B）段的 $\underline{5\ 3\ 2}$ ， $\underline{5\ 6\ 3}$ （ $\underline{3\ 5\ 6}$ 的变形）才真是Do宫的三音列，但他却是Do徵所没有的，因之这两个调式通过不同三音列的变换色彩的对比就非常鲜明了。

除了上述（4）（7）二个自然音可在不同的调式中起着变音的作用外，有时在民歌戏曲中还可以看到许多附有变音的曲调，在辨别调式时必须注意到它在调式中所起的作用以免受其蒙混，除了找出调式的主音外，同时还要看这些变音对主音的影响。如东北蹦蹦音乐的“大救驾”按原来是以“简谱固定记名法”，全部用Re商来记谱的，故中间曾出现一些变音记号，其实这个曲子以Re商开始，从第四小节即转为Re角，中间的（4）音是临时变化音，而（b7）音即为调式音，两个调式音阶如下：

Re商 2 3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$

Re角 2 4 5 (6) $\flat 7$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ = 3 5 6 (7) $\dot{1}$ $\dot{2}$ 3

现将曲调附录于下:

Re商 $\frac{4}{4}$

(大救驾) 0 2 6 $\overset{6}{\underset{\cdot}{5}}$ | 0 5 3 2 2 | 3 5 4 5 |

Re角

如以角调记谱: $\left[\begin{array}{l} 2 \cdot \underline{4} \underline{5} \underline{4} \underline{2} | 2 \quad 5 \quad 4 \quad \underline{5} \underline{6} \\ 3 \cdot \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{3} | 3 \quad 6 \quad 5 \quad \underline{6} \underline{7} \end{array} \right]$

$\left[\begin{array}{l} 2 \quad \underline{2} \underline{1} \quad \flat 7 \quad 7 \quad \underline{1} | \underline{2} \underline{1} \quad 2 \quad 0 \quad 5 \quad \underline{1} | 2 \quad - \quad \cdot \quad 0 \\ 3 \quad \underline{3} \underline{2} \quad \underline{1} \quad \underline{1} \quad \underline{2} | \underline{3} \underline{2} \quad 3 \quad 0 \quad 6 \quad \underline{2} | 3 \quad - \quad \cdot \quad 0 \end{array} \right]$

$\left[\begin{array}{l} \underline{0} \underline{3} \underline{2} \quad \underline{2} \underline{5} \underline{2} \underline{5} \underline{2} \underline{2} | \underline{5} \underline{2} \quad 2 \quad - \quad \underline{2} \underline{2} | \underline{5} \underline{2} \quad 2 \quad \underline{1} \underline{2} \quad \flat 7 \\ \underline{0} \underline{\sharp 4} \underline{3} \quad \underline{3} \underline{6} \underline{3} \underline{6} \underline{3} \underline{3} | \underline{6} \underline{3} \quad 3 \quad - \quad \underline{3} \underline{3} | \underline{6} \underline{3} \quad 3 \quad \underline{2} \underline{3} \quad \underline{1} \end{array} \right]$

$\left[\begin{array}{l} 0 \quad 2 \quad 1 \quad \underline{6} | 5 \cdot \quad \underline{4} \quad \underline{5} \underline{6} \quad 5 | 0 \quad 2 \quad 1 \quad \underline{6} \\ 0 \quad 3 \quad 2 \quad \underline{7} | \underline{6} \cdot \quad \underline{5} \quad \underline{6} \underline{7} \quad \underline{6} | 0 \quad 3 \quad 2 \quad \underline{7} \end{array} \right]$

$\left[\begin{array}{l} 5 \cdot \quad \underline{4} \quad \underline{5} \underline{6} \quad 5 | \underline{5} \underline{6} \quad \underline{5} \underline{4} \quad \underline{2} \underline{1} \quad 2 | \underline{5} \underline{6} \quad \underline{5} \underline{4} \quad \underline{2} \underline{1} \quad 2 \\ 6 \cdot \quad \underline{5} \quad \underline{6} \underline{7} \quad \underline{6} | \underline{6} \underline{7} \quad \underline{6} \underline{5} \quad \underline{3} \underline{2} \quad 3 | \underline{6} \underline{7} \quad \underline{6} \underline{5} \quad \underline{3} \underline{2} \quad 3 \end{array} \right]$

$\left[\begin{array}{l} 0 \quad 5 \quad \sharp 4 \underline{5} \underline{6} | \underline{2} \underline{2} \underline{1} \quad \flat 7 \quad 7 \quad \underline{1} | \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{0} \underline{5} \underline{1} | 2 \quad - \quad \cdot \quad 0 \\ 0 \quad 6 \quad \sharp 5 \underline{6} \underline{7} | \underline{3} \underline{3} \underline{2} \quad \underline{1} \underline{1} \underline{2} | \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{0} \underline{6} \underline{2} | 3 \quad - \quad \cdot \quad 0 \end{array} \right]$

在同主音上利用变音来更换调式的转调方法是我国民间音乐特殊转调手法之一，它不仅表现在民歌之中而且在戏曲音乐中也被广泛运用。如粤剧音乐中的正线和乙反的转调就是同时利用自然音来更换调式的。如在粤剧的某些唱腔中的正线是D \circ 宫调式。当要转为乙反时即用(4)音代替(3)音；(b7)音代替(6)音而变为D \circ 商调式。例如：

D \circ 宫

正线 2 2 2 5 | 6 1 5 3 5 6 | 1 2123 1 - ||

D \circ 商

↓ ↓ ↓ ↓

乙反 2 2 2 4 5 | b7 1 5 4 5 b7 | 1 2124 1 - ||

如以商调记谱 3 3 3 5 6 | 1 2 6 5 6 1 | 2 3235 2 - ||

它们的调式关系如下：

正线 (D \circ 宫) 1 2 3 5 6 i

乙反 (D \circ 商) 1 2 4 5 b7 i = 2 3 5 6 i 2

又如秦腔音乐的花音和哭音也是利用这种办法更换调式的。

如：

花音 (sol[徵]) 5 6 (7) 1 2 3 5

哭音 (sol[羽]) 5 (6) b7 1 2 4 5 = 6 (7) 1 2 3 5 6

在上面两个例子中我们可以看到两个剧种中的调式转换，在调式上的联系都有一个共同的特点：即它们都是通过利用三个共同音来作为两调联系的支柱点，其中主属音是基于主要地位。

纯五

位。如粤剧的正线和乙反即是靠纯四 大二三个共同音作为两

5 1 2

调联系的支柱点、其中(1.5)音是两调共同的主属音,此外还有一个主音上的大二度(2)音;而秦腔的花音与哭音即以

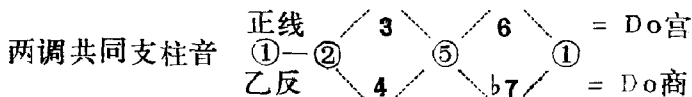
纯五

纯四 大二三个共同音作为两调联系的支柱点,其中除(5.2)

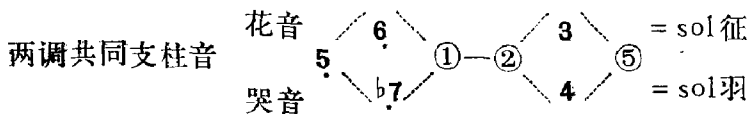
5 1 2

音是两个共同的主属音外还有一个主音上的纯四度音级(1)音。由于有这些支柱音的联系它们在转调时非常方便,只要在支柱音中加入某调式特有的音级时就可转为该调式。为了便于说明起见,特将上面二例列表于下,以供参考。

(粤剧音乐)



(秦腔音乐)



总之,前面所举的一些谱例,其目的也就是在于说明如何从三音列进行的特点和规律来辨别调式。因为五声音阶在我国民间有深远的影响,六声或七声音阶也都是从五声音阶的基础发展而来的,因之许多民间音乐都以它为基础,故从三音列进行的特征来作为分辨调式的手段是有其重要意义的。如果我们能从具体音乐的曲调进行中按其逻辑的特点加以分析,那么不管它是记谱法上的错误或简谱固定记名法所造成的模糊都不会使我们再受其迷惑了。

下面对评剧音乐的分析,就是采用这种方法,但却和民歌不同。即:我是按照评剧音乐各板类的具体结构特征,并在以探索,揭露它的逻辑规律这一目标进行分析的。在分析的过程中曾碰到许多乐句因用音不全而难以确定调式,这只是从总的分析、

比较、归纳中依靠个人的感觉和体会来肯定的。如今所述仅是初步的心得，其中错误在所难免，至于这种分析方法是否能适合于其它剧种，因尚未尝试研究不敢断言，希望今后大家共同研究来完成这一工作。

最后希望同志们多加批评指正。

慢板的调式

一、正调慢板

正调慢板是评剧音乐的基本板类之一，因为它节奏缓慢旋律丰富优美，音的起伏变化较大，更适于描绘细腻的情感，许多成功的传统剧目的唱腔常藉它作为刻画主角人物的音乐形象的重要手段，故它是评剧中最具有抒情性的主要板类之一。

我国戏曲剧种繁多，各具不同的风格，但在板类或乐曲组织形式上却有许多共同之处，譬如从板眼分类来说，许多剧种音乐都有慢板、二六、垛板、流水等等板类之分，也即各有一板三眼、一板一眼、有板无眼等等之分。从乐曲的组织形式来说，一般也都是以上下句连结起来作为基本乐句的起点，然后再以此基句为基础，利用变奏的方法加以发展变化，最后才成为一种独立的板类，评剧慢板的组织形式即是应用这种方法发展而形成的。

乐曲的形成必须通过节奏和旋律来表现，旋律的产生除了必然要受语言的影响以外，还必然受一定的调式的支持和制约，也即是说它必须有一定的调式作为它的基础。有了调式基础在旋律中才有稳定音和不稳定音的区别，才能明确主属音的位置和相互关系，才能产生旋律的运动方向，最后才能形成乐曲。因此，在研究评剧慢板音乐时首先就要明确它是建立在什么调式上？在调式的基础上它的发展逻辑规律是怎样形成的？音与音之间，句与句之间以及和各种终止形式之间在调式上又有什么联系？有什么特点没有？现在我们就来谈谈这些问题。

（一）正调慢板的基本调式

每一首乐曲无论它是由多少调式更换组合而成的，最终它总要有个足以代表本曲总的倾向的基本调式。民歌是这样戏曲音乐也是这样。在西洋音乐中有许多交响乐在发展部的中间不知转了多少调（包括不同高低的大小调式），但是最后的结果还是回到开始的原调来，这也即是说每个乐曲都必须具有一个基本调式作为它的调式基础。如贝多芬的命运交响乐，因为它总的调式是C小调，我们在说明它的调式、调性时只能叫它为C小调交响乐，而不可能也不必要把它转调的调一下子都叫出来。乐曲有了基本调式后在作词性的布局时才有根据和主次之分，才能明确哪些是主要的，哪些是从属的。

要了解慢板的基本调式决不是单从某句某段落的落音（虽然落音也有其一定的意义）来衡量它的调式而必须从慢板的整个结构找其统一全曲的主线以及足以支持全曲的调式，来作为慢板的基本调式。

评剧的正调慢板（以后简称慢板）就其整个结构而言，从过门、起板、和中间的基本唱腔以至锁板终止，当中都是以商调式旋律贯串全曲成为慢板曲调的主线，在商调中又以Re音上的商调式为基础，凡一切被演进发展的调式都是从属于这个调式，从这一基础产生的。因此Re商调式便成为慢板的基本调式了。

Re商调式在慢板结构中主要表现在下列三方面：

①起板部分

一首乐曲开始的调式虽然不一定就能代表全曲的调式，但一般说来绝大多数乐曲的开始调式都是能代表并体现本乐曲的基本调式。因为乐曲的开始常负有预示并介绍本曲的调性、调式的责任，人们平常在听到某一音乐开始的乐句时，最容易令人感到的是乐曲的调性（大调或小调）和调式，这个初获的印象往往是深刻而稳定的，它和以后乐曲的发展有着密切的关系。

慢板的起板部分，不管是过门或唱腔，一般是以商调式乐句开始的，这个由商调式构成的特殊情调的乐句，一开始就给人留下深刻的印象。例如：

(a) 花莲舫 书囊记

$\frac{4}{4}$ Re 商

(0 6 6 5 | 6 $\dot{1}$ 5 3 2 5 3 | 2 6 5 5 3 2 |

6 5 3 2 1 6 | 2 - $\overset{\wedge}{3}$ 2 3 | 1) 2 2 6 |

上句
盛 饭 (我)

5 1 3 2 1 6 | 5 \curvearrowright 3 2 6.1 2 | 5 . 3 $\frac{1}{2}$ 2 $\frac{1}{2}$ 2 |

两 碗 放 上 桌 案，

下句

Do 宫

0 5 3 5 6 | 2 5 3 2 6 | 2 1 2 5 3 2 | 1 - - 0 |

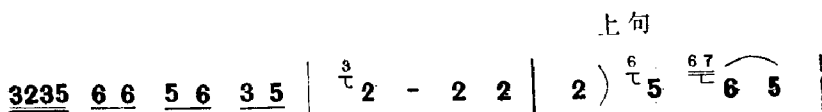
孩 儿 我 有 话 我 对 着 爹 娘 言。

上例是以Re为主音的五声音阶商调式，过门和上句唱腔都是Re商调式的曲调，同时Re商调式并且延及下句两个小节。过门中的最后一小节的 $\overset{\wedge}{3}$ 2 3 | 1 是一种不平常的奏法，按一般的旋律为 2 - 2 2 | 2。

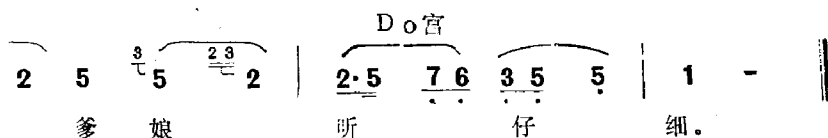
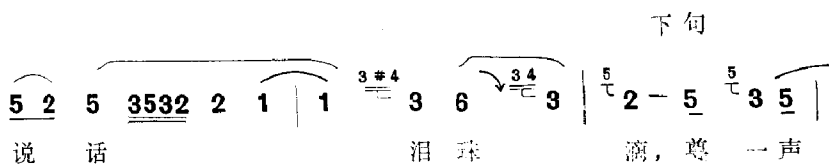
(b) 刘翠霞 孟姜女寻夫 (一)

$\frac{4}{4}$ Rc 商

(d $\frac{3}{4}$ 2 5 6 3 2 | 1 2 3 2 5 6 3 5 | 2 1 2 3 5 7 6 5 |



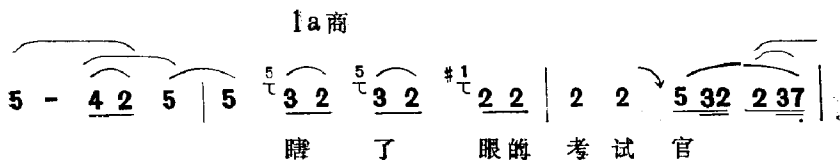
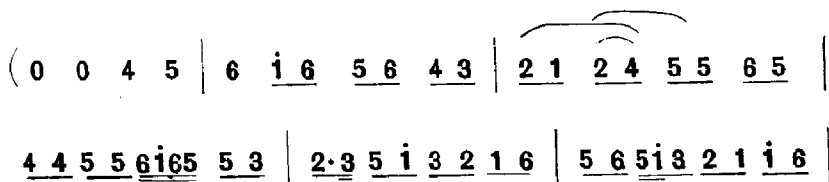
未 曾

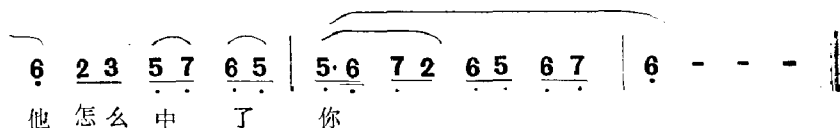


上例从过门至唱腔是由五声Re商调式发展而来的七声音阶，但这个调式的三度音fa并没正式出现于唱腔的骨干音，而仅被用在装饰音上，Re商调式从过门起一至被延续到下句的第二小节，全曲从过门开始Re音就带有极大的稳定性。

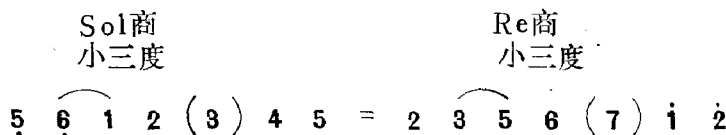
(c) 筱桂花 李香莲卖画

$\frac{4}{4}$ SOI商



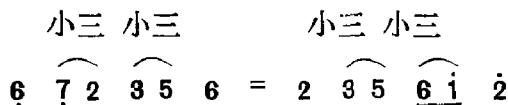


上例的过门虽然落在SOI音，因为fa音屡被重用，最后调式已被转换成SOI商调式。它的调式音阶为：



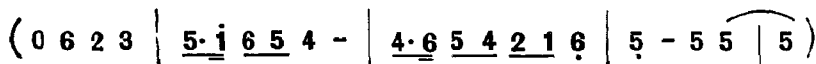
这个调式是以SOI商特有的三音列1 2 4，2 4 5代替sol徵的三音列2 3 5，3 5 6而形成的，尤其在最后旋律 1̣ 6̣ |

5 - 4̣ 2̣ 5 | 5 构成SOI商的终止形式，它的特点是将主音(Ia)上的三度音(Do)省略而代之以二度音(si)，形成为下例Ia商的调式音阶：



Ia商旋律的特点将在下面再为详述，上例的过门和唱腔虽然不是常见的处理方法，不过我们在这里可以看到它们所用的曲调都是商调式的曲调。

SOI商调式一般只被运用在过门之中，如许多传统唱腔中就常以这个调式来做过门。如下例过门也是SOI商调式，但却以另一方式出现。



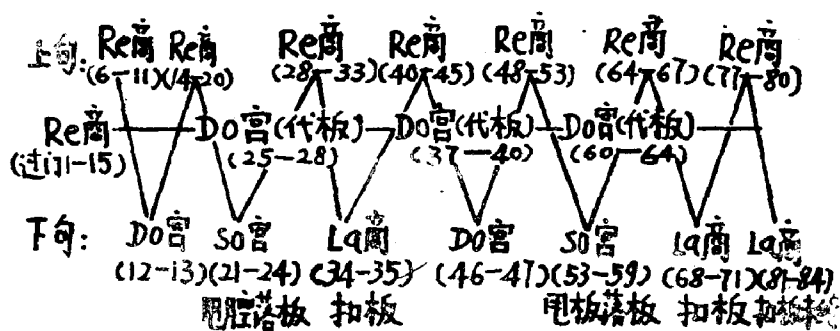
由此可见商调式在慢板中是何等的被重视应用、这个调式可以同时被应用在基调 (Re商), 上属调 (Ia商), 下属调SOI商。Re商因为是基调所以用得最多。

②中间部分

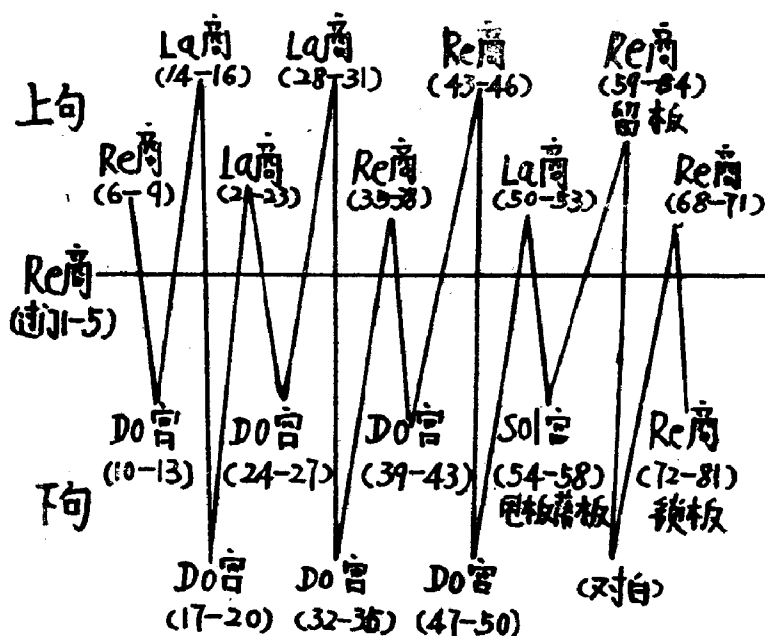
慢板的中间部分是由许多基本上下句连缀而成的, 它也是慢板的主体, 其所用的调式主要是“商宫交替调式”, 商调式不仅在上下句中起着主导作用, 而且和各种不完全终止的落板相结合时, 它也是起着基调作用, 因为这些落板可能将曲调引向不同的调性、调式上去, 但在转调之后又通常回到商调中来的。关于调式转换关系以及商调式的主导作用问题, 将在后面谈到慢板的逻辑规律再加详述。兹举两个较为典型的传统唱腔来说明商宫交替现象及Re商的重要性。例如花莲舫的书囊记(例1)及白玉霜的珍珠衫(例2)可算是较为有典型性。现并略示图解于下,

(括号中的数字系代表小节数目, 曲谱另附于后面以供参阅)

(例1) 花莲舫 书囊记



(例2) 白玉霜 珍珠衫



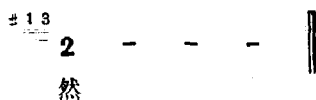
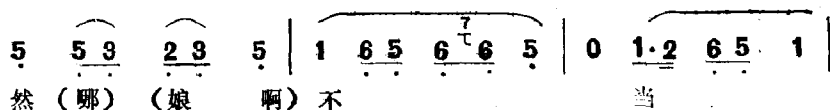
③ 结束部分

要使慢板的进行完全终止只有应用锁板，锁板本身并不是什么独立板类，它只是评剧音乐中的一种最具有稳定作用的终止形式，艺人常借它作为结束音乐进行的手段，以便对白或表演。慢板的锁板调式也是Re商调的。其曲调如下：

(a) 喜彩莲 书囊记

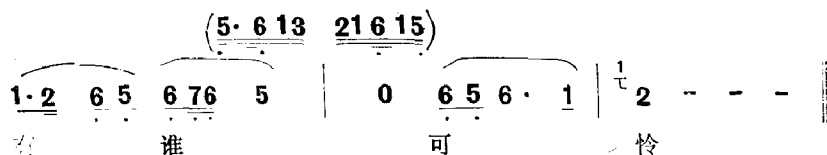
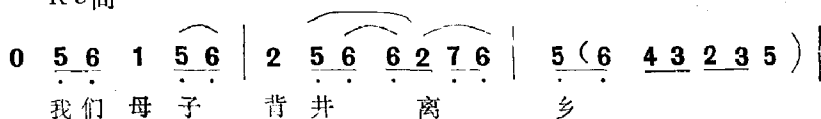
Re商

6	2	2 5	7 1	1 0	2	6 2	5 3 5	3 2	2	7 6
此	段	事	啊	可	也	当				



(b) 小白玉霜 秦香莲

Re商



以上三点看来,作为整个慢板的结构,从它的起板至锁板终止,可以说是从始至终都贯穿Re商调式,Re商调式在全曲占着绝对优势,人们在听完一曲慢板唱腔之后令人感觉印象最深的即是Re商调式,尤其是那些具有典型意义的Re商乐句如:

6. 1 2 2 或 5. 3 $\frac{1}{\tau}$ 2 $\frac{1}{\tau}$ 2 等等更是令人难忘。因此,Re商调式便成为慢板的基本调式了。

(二) 慢板调式的逻辑规律

慢板的基本调式虽为Re商调式,但在具体曲调的进行中,它所使用的调式并不是单用一种调式。除了它和各种落板如:扣板、甩腔落板、留板等等不完全终止形式结合时可以构成调性色彩上的变化外,作为慢板的基本乐句——上下句也是经常不断地进行着调式、调性上的转换和交替,这种转换交替不但进行频繁

并且还具有一定的逻辑方法和规律性。

由于各个时期演员的不同，流行地区的不同以及各个演员独具风格的不同，在唱腔上都有许多创新和变化。这里仅就早期评剧的传统剧目中选择一些较具有代表性的艺人的唱段如：花莲、李金顺、白玉霜、刘翠霞、筱桂花、喜采莲……等人的唱腔作为分析的范例，借它归纳出一些在调式上的基本逻辑规律。同时也分析一些近期演员的唱腔，研究她们在调式运用上新的成果，找其基本的共同规律和一些演变发展的线索。

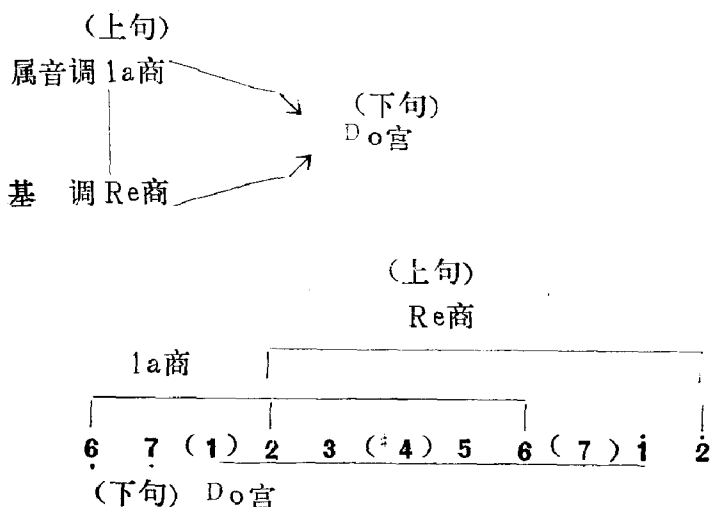
慢板的基本乐句的结构，不管它是由十字句或七字句组成，一般说来每个上句或下句都可分为三个音节，每一音节自成为一小稳定点（小稳定点的划分在小口落子的唱腔中因有小过门的隔开更为明显）。在三个音节中，前两个音节较不稳定，它有时是承接前乐句的调式，有时则属下句调式。这些小稳定点由于经常变动和不断的转移，而且乐句短暂倾向不明，故对整个乐句的调式并不起决定性的作用，而起决定性作用者则更多的在第三音节，因第三音节最据有稳定作用。因此，在一个乐句中，第三音节的乐汇逐常常成为本乐句中心调式的依据。我们在衡量每句的调式时也常以它为根据。

评剧音乐的调式音阶和其它许多民歌、地方戏曲一样，在唱腔上虽然有时也可见到一些具有六声或七声音阶的旋律，可是从旋律进行的现象我们仍然不难看出它是以五声音阶为骨干的。五声音阶重要的旋律特徵之一的三音列（大二度与小三度的结合）的进行，常被广泛地应用在唱腔的乐句中，由于它的连结进行使人更易判明调式的性质。因此，在五声音阶以外的 ta、si 两音出现，除以过渡或装饰音的性质作为七声音阶的调式音阶外，这二音却常起着变音性质的作用，慢板的唱腔即常利用这种没有变音记号的变音去更换三音列的组织以达到转调的目的。

在转统慢板唱腔中用得最多而最频繁的可算是商宫交替调

式，它也可说是形成慢板音乐的调式基础。其特点是通过上下句的对比，把上句的唱腔处理在小调上（后来被逐渐发展为也可用大调性的调式），下句的唱腔处理在大调性的调式上造成上下句间的调性对比，然后以这个对比原则作为调式发展的逻辑原则并扩大全曲，逐渐发展为一个独立的板类。早期传统唱腔大都是应用这种逻辑原则来发展唱腔的。

商宫交替调式的形成：起先是以基调 Re 商调（用于上句）与 D^o 宫调式（用于下句）构成交替关系，后来为了进一步使曲调更有变化，在 Re 商调式的属音上又产生了 1a 商调式的旋律，两者彼此相互更替使用，成为在同一商调式的基础上共同对 D^o 宫调式进行综合性的调式交替。它们在调式交替中逻辑关系如下：



现将这二种调式的交替关系分述于下：

(A) Re 商调式与 D^o 宫式的交替关系。

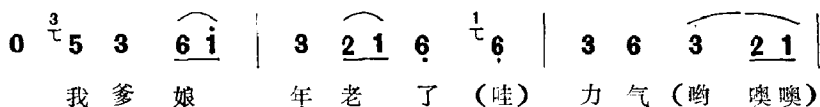
Re 商与 D^o 宫的交替是平行二度的交替调式，两个调式的音的组织都是共同的，由于它们之间的音阶序列没有变音所引起

的变化，在调式的转换上只能是稳定点的转移变动而已。所以当调式改变时过渡非常方便而自然（按：以自然大小调式为概念的西洋音乐，二度转调为二级关系的转调，它必须通过二个变音记号方能转调）。Re商与Do宫的交替调式在传统唱腔的上下句之间用得最多。

例如：

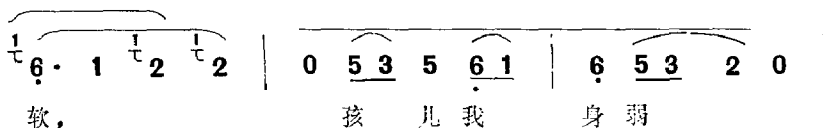
①花莲舫 书囊记

上句 Rē商

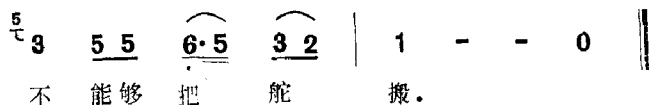


下句

(上句 Rē商调式延及下句)

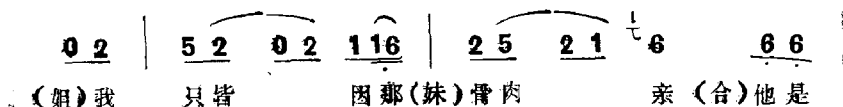


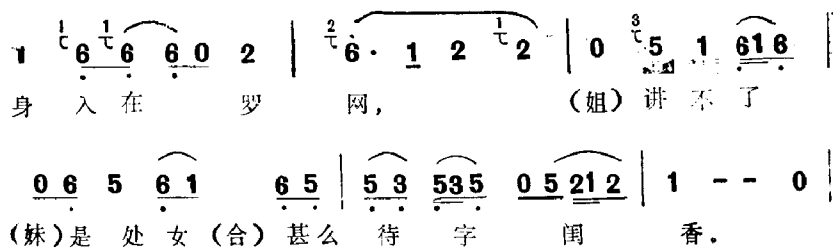
Do宫



②李金顺 三节烈

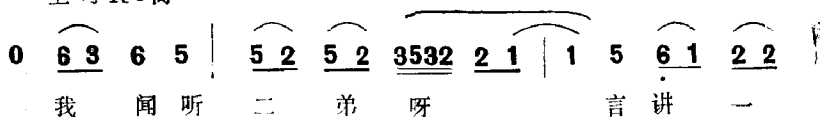
上句 Re商



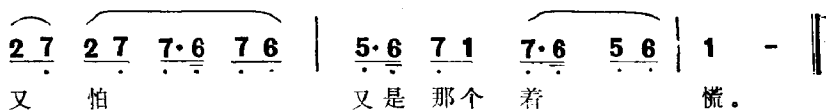
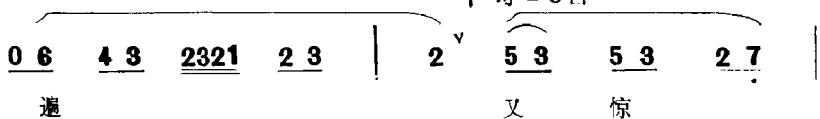


③刘翠霞 打狗劝夫(2)

上句 Re 商

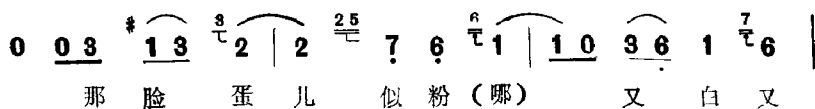


下句 Do 宫

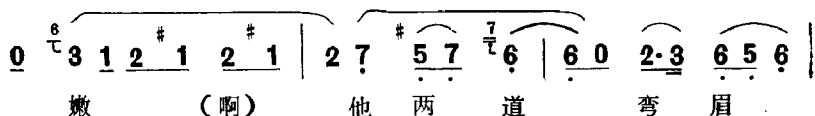


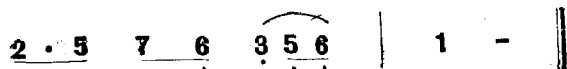
④白玉霜 马寡妇开店

上句 Re 商



下句 Do 宫 (上句第一音节的移位)

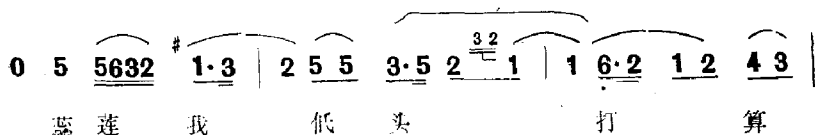




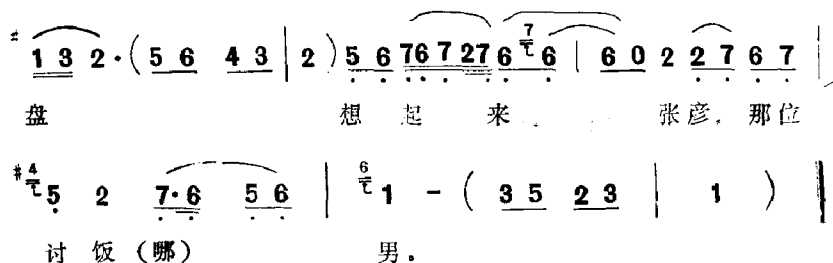
大（啦）大（的）眼 珠。

⑤喜彩莲 书囊记

上句 Re 商



下句 Do 宫



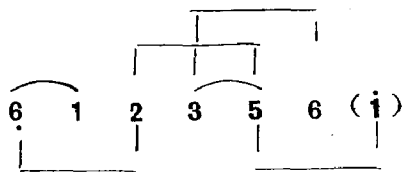
上面各例上下句的调性对比是非常分明的，我们可看到各例句中的前二个音节有时是继承前句调式，有时即直接转入后句调式，它们因旋律短变化多，对整个乐句的调式说来，并不起决定性的作用，如①例就是上句的调式延伸至下句的例子，其它有的在上一句结束后，下一句一开始就转入新调。不管它们的调性在上下句间的跨越程度如何，但是调式的最稳定点也即调式主音的所在，常在各句第三音节句末之中。

(B) Ia 商与 Do 宫的交替关系

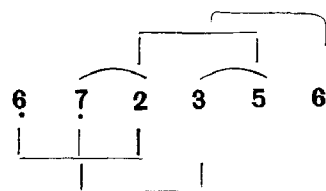
在 Re 商调式属音上所产生的 Ia 商调式，它的特点就是在 Ia 羽自然音的基础上利用变更三音列组织的方法而产生的。按以

五声音阶为基础Ia羽调式音阶的排列。如(1)例。当它变为Ia商调式时即如(2)例

(1) Ia羽



(2) Ia商



这个调式改变的特点即是以Si音代替 $\text{D}\flat$ 音而形成的, 由于音的改变促使调式音阶的排列、音程距离以及三音列的组织都发生变化。在上例中上面括号中的三音列的 $\underline{2\ 3\ 5}$, $\underline{3\ 5\ 6}$, 是两调所共有的; 下面括号中的三音列却是两调所特有的, 它的显著变化是由原来 $\underline{6\ 1\ 2}$ 的小三与大二度的结合关系变为 $\underline{6\ 7\ 2}$ 的大二小三的结合关系, 同时在(1)例中Ia羽的 $\underline{1\ 2\ 3}$ 也已被 $\underline{7\ 2\ 3}$ 三音列所代替。因而当曲调变为Ia商调式时, 在曲调的旋法上, 就充满了Ia商调式所特有的三音列的进行。现在我们来看看Ia商调式在唱腔中与 $\text{D}\flat$ 宫调式形成的交替关系。

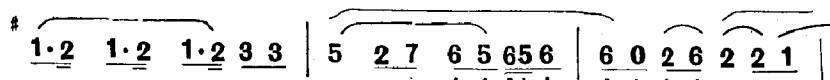
①白玉霜 马寡妇开店

上句Ia商

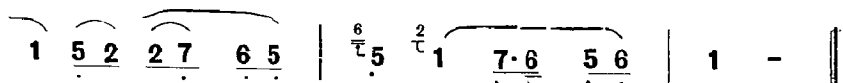
$\dot{0}$ $\dot{0}$ $\underline{7\ 5\ 6}$ | $\underline{6\ 0}$ $\underline{3\ 2}$ $\underline{7\ 2}$ | $\overset{5}{\text{上}}\text{寸}$ $\underline{3\ 2}$ $\underline{7\ 7}$ $\underline{3^\#\ 4\ 3\ 2}$ |

听 前 边 声 音 响 亮 何 人 (哪) 说 话 他 是

下句 Do 宫



那 个 又 是

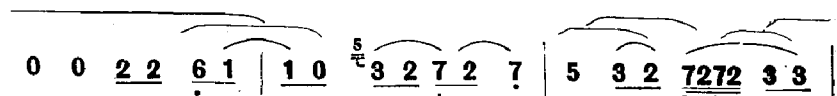


马 (咧) 又 是 书。

上例第四小节中的 #1 是临时变化音而不是调式音。

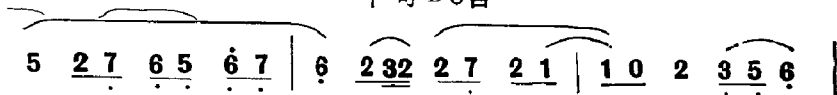
②刘翠霞 孟姜女寻夫 (一)

上句 Ia 商

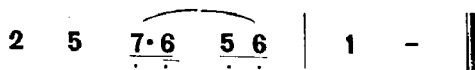


孩 儿 我 到 有 一 分 主

下句 Do 宫



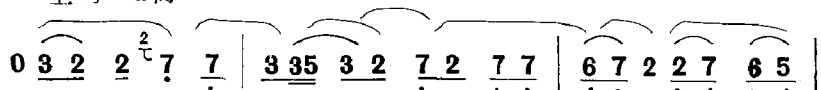
意， 到 那 里



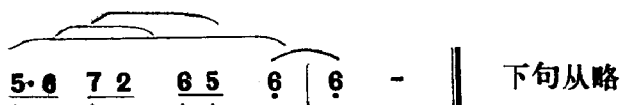
前 去 送 衣。

③筱桂花 庚娘传

上句 Ia 商



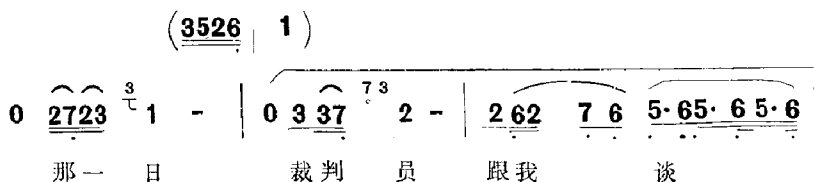
王 十 八 这 亲 把 呀 盞 哪 他 就 虎 狼 饮 哪



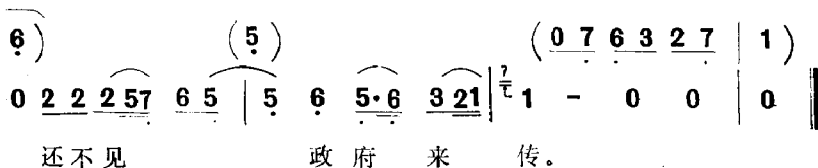
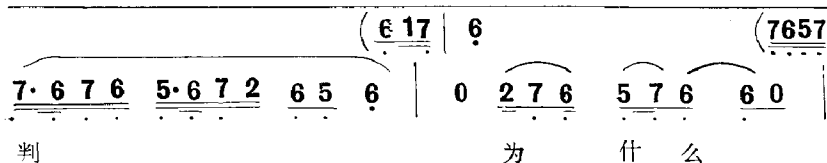
酒，

象上面这种由Ia商调式构成的上句的例子是多不胜举的，它不仅在传统唱腔中被广泛应用，即使在现在剧目的唱腔中也是常被应用。如新风霞的“刘巧儿”，就是在这调式基础的旋律上稍加装饰变化以另一种新态出现的。如：

上句 Ia 商



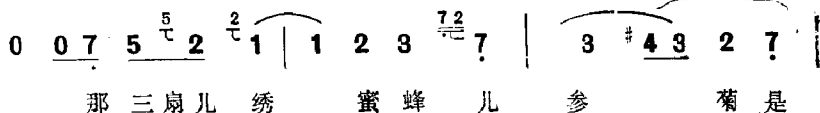
下句 Do 宫



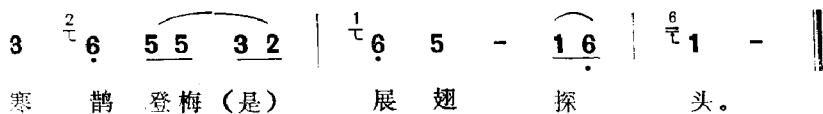
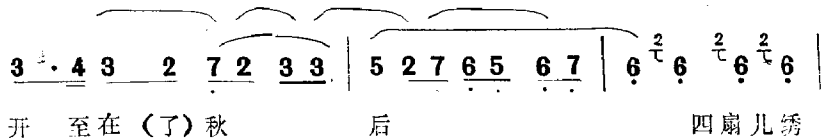
上面所举仅是以五声音阶为主的例，现在我们再来看一个七声音阶的例，由于这个调式的特性音（主音上的大六度） $\sharp fa$ 的出现，使这个调式的全貌更为清楚，例如：

刘翠霞 三节烈

上句 Ia 商



下句 Do 宫



上例的调式是： 6 7 1 2 3 # 4 5 6

等于： 2 3 4 5 6 7 1̇ 2̇

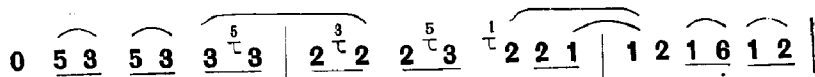
以上各例无论它是五声或七声音阶，它的旋律进行特点都是建立在五声音阶 Ia 商调式的基础上，Ia 商调式特有的三音列进行在唱腔上为： 7̣ 2̣ 3̣； 3̣ 2̣ 7̣； 6̣ 7̣ 2̣； 2̣ 7̣ 6̣ 等等几乎成为旋律的骨干。

Re 商与 Ia 商综合对 Do 宫的交替，在评剧传统唱腔中如李金顺、白玉霜、刘翠霞、爱莲君等都很喜用，但其中以白玉霜的唱腔最为典型。她在“三节烈”、“潇湘秋夜雨”、“杨三姐告状”、“阎婆惜”等等唱腔中几乎全部都用这种交替方法。

如：

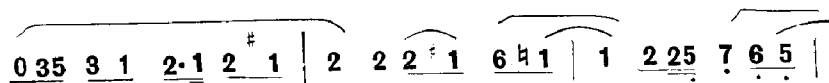
白玉霜 潇湘秋夜雨

上句 Re 商

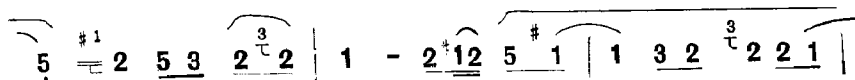


听 樵 楼 打 罢 了 一 更 时

下句 Do 宫



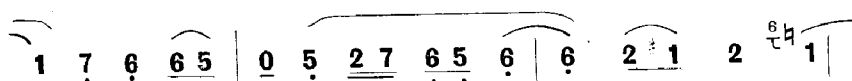
分， 薄 命 女 张 翠 鸾



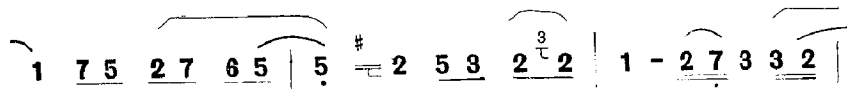
好 不 伤 心。 冒 风 雨 受 饥 饿

1a 商

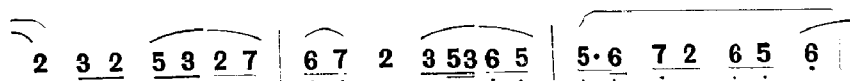
下句 Do 宫



心 中 难 忍， 思 想 起

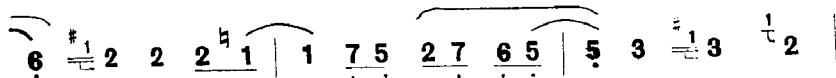


生 身 父 滚 了 泪 痕。 我 爹 爹



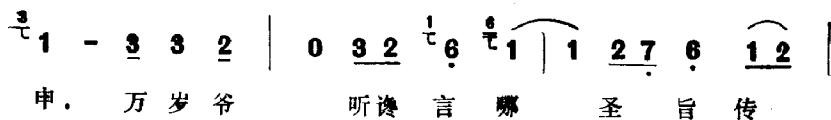
身 为 官 忠 心 耿 耿，

下句 Do 宫

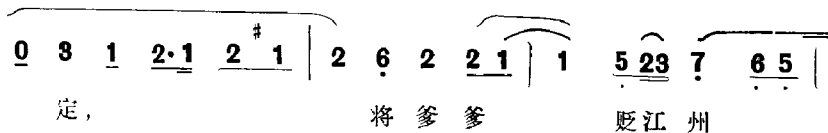


与 奸 臣 记 仇 恨 你 把 本

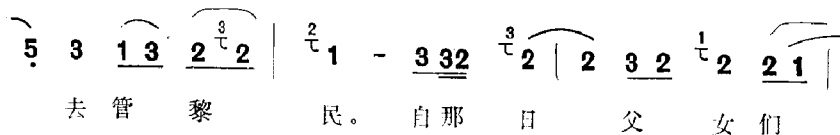
上句 Re 商



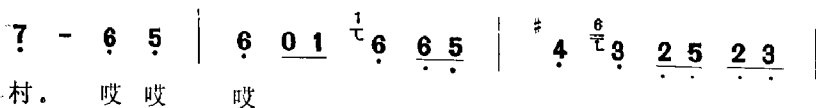
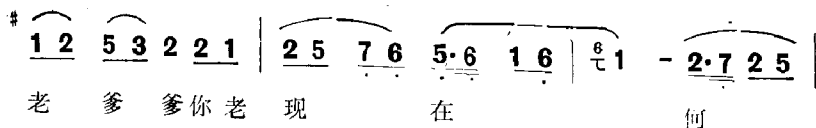
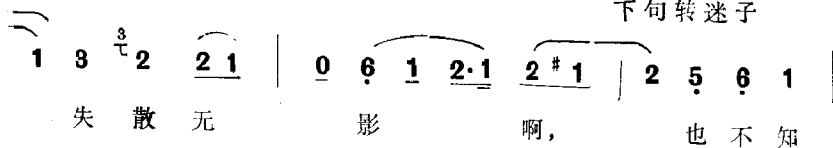
下句 Do 宫



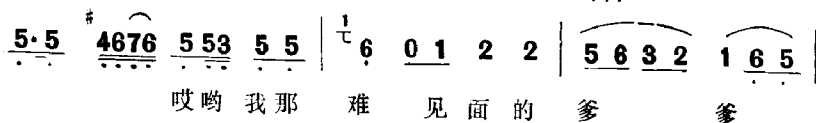
上句 Re 商



下句转迷子



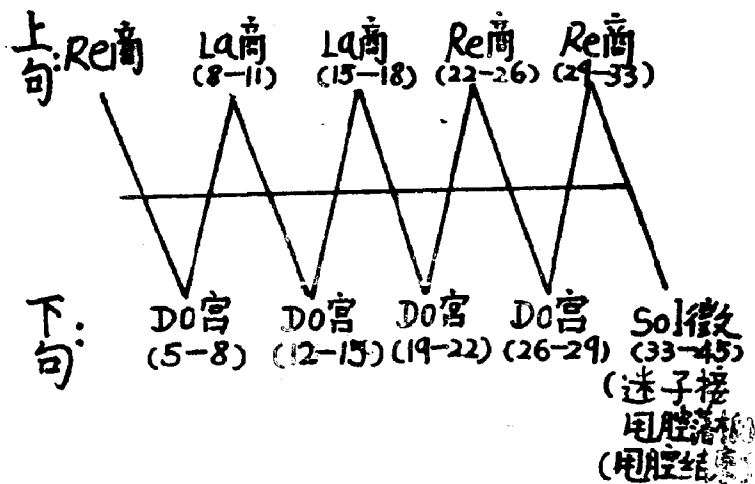
(甩腔落板 SOI 征宫)



5 - - - | (6 1̇ 6 5 4̇ 3 2 3 | 5 0 0 0) |

呀！

图解如下：



上面的唱腔即是一个以商宫交替为主的典型例子。此外，大家还可以再参阅前面已说过的慢板“中间部分”所举的书囊记、珍珠衫等图解曲例就会更为明白。

现在来谈谈语言四声对曲调和调式的影响。

评剧唱词四声的运用规律，一般是上句用仄声字，下句用平声字（但也有例外即：唱腔开始的第一个上句可用平声字处理）。此项原则艺人们都深有体会，如不按此原则进行，她们便无法演唱下去的。

在早期以商宫交替为主的唱腔中，因为上句落音受了一定形式（或固定旋法）的限制，不但调式的发展受了很大的阻碍，而且语言四声的表现也只能局限在上句句末强拍开始的几个音上用

音势来表现。因之，它们对调式并不发生任何影响和变化。

上面已说过平声字有时也可例外应用于上句，但它的处理法和仄声字都稍有不同，因它是平声（包括阴平阳平）故其唱腔可落于调式的强拍主音上。如：

a、白玉霜 花魁

0 5 3 5 3 3 2 | 2 5 2 3 1̇ 3 2 2 1 |

众 位 姐 妹 呀

1̇ 3 1 2 3 5 3 | $\frac{3}{\text{c}}$ 2 - ||

莫 要 心 酸，

b、刘翠霞

百宝箱

0 5 \curvearrowright 5 5 | $\overset{5}{\text{c}}$ 6 6 5 3 | 3 5 6 5 3 | 2 - ||

三 更 三 点 夜 静 更 深，

但在仄声字中对“上声”和“去声”之区分即较为严格，并随着声韵的需要在句末中的强拍上，分为二种不同的处理方法：

①上声字

Re 商

6̇ · 1 $\frac{1}{\text{c}}$ 2 $\frac{1}{\text{c}}$ 2 | $\frac{2}{\text{c}}$ 6̇ · 1 $\frac{1}{\text{c}}$ 2 $\frac{1}{\text{c}}$ 2 | 6̇ · 1 2 · 3 2 1 2 3 | 2 ||

软， 女， 爽，
手， 领， 忍，
好， 网，

I a 商

5·6 7 2 6 5 6 || 5656 7 2 6 5 6 || $\overset{3}{\underset{\cdot}{5}}\cdot$ 2 6 5 6 $\overset{7}{\underset{\cdot}{6}}$ | 6 ||

酒， 躲， 主，
耿， 老， 少，

②去声字

Re 商

0 3 5 3 2 1 2 || 0 5 3 1 2321 2 3 | 2 ||

叩， (卖画) 送， (卖画)
院， (花魁) 父， (三节烈)

I a 商

5 2 7 6 5 6 7 6 || 5 7 6 5 6 || 0 7 7 6 5 6 |

叩， 画， 愧，
放， 代， 坏，

上例无论在 Re 商 或 Ia 商调式，我们都可以看到在终止音前面为了要适应符合音韵的需要，在表现上声字时都利用低音引向高音的方法，在表现去声字时则利用高音引向低音的办法借以加强语韵的表现，后来由于评剧音乐不断发展，首先在演唱上产生抢板夺字的变化，结果乃突破过去的成规，使过去一向成为惯例的乐句终结程式也发生变化，如将句末不必要的拖腔 $\frac{1}{2} 2 \frac{1}{2} 2$ ，和

2 3 2 1 2 1 | 2 去掉，并在强调四声语韵的要求下，保留了原有落板上的强音以代替过去的拖腔。例如把原来表现上声字的旋律：

6. $\overbrace{1 \frac{1}{2} 2 \frac{1}{2} 2}$ 变为 $\overset{6}{\underset{\cdot}{1}} -$ ，去声字的 $\underline{0} \quad \underline{3} \quad \underline{\underline{5 \ 3}} \quad \underline{2 \ 1} \quad 2$

软，	软，	念，
手，	手，	院，
女，	女，	放，

变为 $3 \searrow$ 。

念，
院，
放，

由于这些结束音的改变却引起整个第三音节的中心调式也随着发生变化，因此，在处理上句中的“上声”和“去声”字的唱词时就形成两种调式转化的处理法。

A、由上声字引起的调式变化。

在上声字上为了强调上声语音的结果，从原有的乐汇中留下的落音 $\overset{6}{\underset{\cdot}{1}}$ ——，这个音忽然由不稳定变成稳定音，并且落在显要的强拍上，因而在处理上为了避免它和下句Do宫调式的落音相混同，乃在律旋中利用节奏上的变化把它发展成为 $\underline{6 \ 1 \ 5 \ 6 \ 7 \ 1}$ ，使Do音处于最后弱拍，借以增强其不稳定性以便将旋律引向下句，经过这样变化的结果，逐将原来建立在Re商调式的乐汇变为Do宫调式的乐汇，因而也突破原有上句用小调式的规律，变成为上下句都统一在Do宫调式里。如：

①白玉霜 马寡妇开店

上句Do宫

$\underline{0 \ 3} \quad \overset{\#}{\underline{1 \ 3}} \quad \overset{5}{\underset{\cdot}{2}} \mid \underline{2} \quad \overset{4}{\underset{\cdot}{6}} \quad \underline{1 \ 0 \ 7} \mid \underline{3 \cdot 2} \quad \underline{3 \ 5} \quad \underline{2} \quad \underline{7 \ 7} \parallel$

左 手 他 拿 着 那 小（啦）小（的）小 茶

6 6 5 6 7 6 1 || 下句从略

碗 儿

②刘翠霞 玉镯记

上句Do宫

0 5.3 5.3 5.3 | 3 5 3 2 1 2 | 5 - - 2 7 |
我 就 是 死 不 了 的 那 个 张 家 的

6 1 5 6 1 1 || 下句从略

女 哪，

③鸿巧鸾 小二黑结婚

上句Do宫

按原来即可处理为：

0 6 1 2321 2 || 0 0 5 7 6 | 0 3 7 3 17 6 0 7 |
好 如 同 多 年 的 疙 瘩 是

3 0 3 2.3 1 7 | 6 1 5 6 7 6 1 ||
从 今 哪 解

B、由去声字所引起的调式变化。

在去声字上为了强调去声的语韵，从原有上句乐汇中留下来的3↘音，因这个音与语言结合甚紧，滑音意味极重，乐音本身就极不稳定，因而使它不能成为调式的主音，只要我们看看由这个落音所引起的旋律变化，就可以看出它是建立在1a羽调式的基础上的。新调式产生的结果使原来在商宫交替的基础上又增加

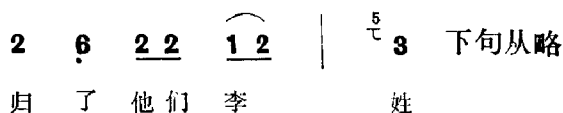
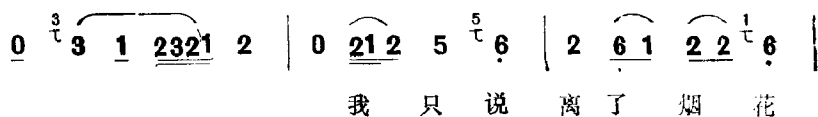
了一个羽宫交替的调式变化。

例如:

①李金顺 杜十娘

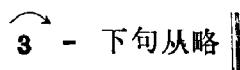
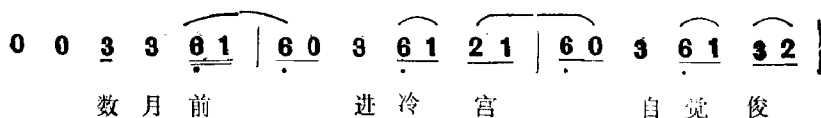
上句Ia羽

按原来即可处理为:



②芙蓉花 昭君出塞

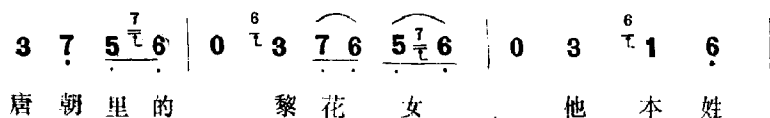
上句Ia羽



俏,

③喜彩莲 书囊记

上句Ia羽



3 下句从略

樊

在近期小口落子的唱腔中。许多演员由于用音的不同，常把此类唱腔处理为大调性旋律，其特点是将原有的la音省，略强调Do音和Sol音，使mi音转化为Do宫调式的三度音，因而使上句也变为Do宫的调式了。例如：

①新凤霞 祥林嫂

上句

5 7 3 2 2 2 1 | 1 3 5 3 2 1 2 | 3 - || 下句从略

受 些 个 折 磨 气 一 言 难 尽

②小燕燕 貂蝉

上句

0 2 5 2 7 2 6 7 5 | 0 5 5 3 5 3 5 2 3 1 | 1 4 3 5 1 2 |

你 本 是 天 下 无 敌 的 英 雄

3 (1 2 3) || 下句从略

汉

从上面那些例子我们可以看到语言四声对于曲调以至调式的影响是多么巨大，但评剧调式的发展并不止于此为止，艺人们也不以此为满足，上句的调式始终都在发展着变化着，从小口落子大量发展以后，正调唱腔又常被移位到它的属调上出现（俗称越调）当这个越调以另一新的面目加入正调后，慢板唱腔就更为丰富了。平常被移在越调上有二：

(a) 将Do宫移为Sol宫——般用于上声字。例如：

①新风霞 豆汁记

上句Sol宫

0 $\underline{\underline{3276}}$ $\underline{\underline{7\overset{7}{5}6}}$ ($\underline{\underline{7657}}$ | 6) $\underline{\underline{7265}}$ $\overset{\#}{\underline{\underline{4\cdot6}}}$ $\underline{\underline{5}}$ |

金 玉 奴 拿 定 了

0 $\overset{7}{\underline{\underline{2\ 2}}}$ $\underline{\underline{0\overset{7}{7}2}}$ $\underline{\underline{6\overset{7}{6}5}}$ | $\overset{\#}{\underline{\underline{4\cdot6}}}$ $\underline{\underline{5}}$ - || 下句从略

主 意 糊 口

②小燕燕 貂蝉

上句Sol宫

0 $\underline{\underline{5\ 2}}$ $\underline{\underline{27\overset{7}{6}}}$ ($\underline{\underline{3217}}$ | 6) $\underline{\underline{27\overset{7}{2}}}$ $\underline{\underline{7\cdot2}}$ $\underline{\underline{67\overset{7}{5}}}$ |

我的 父哇 敬 温 侯

0 $\underline{\underline{2\ 7\ 2}}$ $\underline{\underline{0\ 2}}$ $\underline{\underline{6\ 5}}$ | $\overset{\#}{\underline{\underline{4\cdot6}}}$ $\underline{\underline{5}}$ - || 下句从略

命 奴 把 盏

(b) 将Ia羽移调变为sol宫 出现——般用于去声字，

例如：

①喜彩莲 拥军优属

上句

0 2 $\underline{\underline{5\overset{7}{7}}}$ $\underline{\underline{6}}$ | 0 2 $\underline{\underline{2\overset{7}{7}}}$ $\underline{\underline{6\overset{7}{5}}}$ | 5 2 $\underline{\underline{7\overset{7}{6}}}$ $\underline{\underline{5\overset{7}{6}}}$ |

分 了 房 子 又 分

7 - || 下句从略

地

上句

②新风霞 刘巧儿

0 7 7 6 (3217 | 6) 2 2 7 3 5 (5 6 7 6 |

众 乡 亲 全 怕 我 们

5) 1 7 5 6 | 7 (6 5 6 7) || 下句从略

夫 妻 离 散

上面 B例按其性质应是一种移调的性质，由 Ia 羽 移为 mi 羽调式，但因 mi 羽主音不出现反被主和弦上的七度音 Re 所代替，因而在旋律的表面看来似趋于大调的倾向，其实就其性质和倾向用 mi 羽解释会适当些，请大家多予考虑。

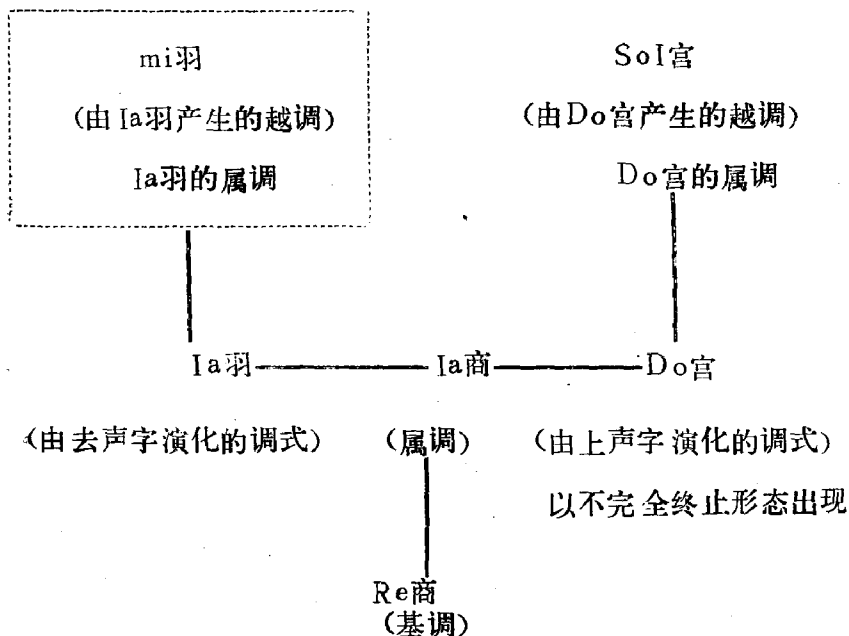
从以上所有的例中看来，调式的发展都集中在上句乐汇里，下句因为没有什么变故不另提，但我们已概括地看到慢板音乐在调式上发展的一些线索即：起先它是以商宫交替为基础，后来由于抢板夺字的缘故，改变了已成规的上句拖腔程式，继之在强调符合四声的要求产生了新的落音规律，因为落音的变化促使前面的旋律也发生变化并不属于新的落音的需要而产生新的调式，有的在小调性的基础上转换为另一小调性的调式，（如 Ia 商 调为 Ia 羽调式）有的即被转换为大调性的调式而统一在下句 Do 宫的调式里（但以不完全终止的形态而出现）其次是在已被演进的大调性的乐汇，用移调移位的办法把旋律转换在它的属调上（如 Do 宫转 Sol 宫 调式），而形成越调旋律的出现。最后它们综合起来在这既定的范围里相互更替与下句 Do 宫调式构成错综复杂的交替关系。

从大口落子至小口落子发展上来看，近期的唱腔似有朝大调发展的倾向，但从整个评剧慢板音乐调式逻辑看来商宫大小调性交替还是用得最多并且居于主要地位。

关于下句唱腔的调式则较为固定，无论早期近期，大口小口的唱腔都应用D \circ 宫调式，故不另述。

现将上句调式发展演变的情况图解如下：

有此迹象但不明显



在上述调式的发展中，我们可以看到上句的发展变化最大而下句却始终不变。于是就有人发生疑问认为既然慢板的基本调式是Re商调式，但在上下句的对比间，下句的D \circ 宫为什么还比Re商稳定呢？其实，在某种意义上说稳定与不稳定是相对的，如在商宫交替调式中，Re商与D \circ 宫各是交替调的一方，它们都具有平等的地位和相对的稳定作用。但当Re商被用为锁板的调式

而成为慢板的基本调式时，它便成为最具有稳定作用的调式，而Do宫在与基调相形对比之下反成为不稳定的调式了，但是，在上下句间Re商之所以不如Do宫稳定的原因，这也正是表明慢板音乐巧妙特殊的调式逻辑关系，即它将基调放在一般具有问句性质的上句；而把Do宫调式反而放在具有答句性质的下句。但在上句中它却利用节奏上的变化故意使Re商调式在曲调的终止上和慢板特有的“黑板起，红板落”的节奏规律相违背，把Re商的主音置于弱拍上，如：

主音置于弱拍上，如： $\overbrace{6. \quad 1 \quad 2 \quad 2}$ 或 $\overbrace{5. \quad 3 \quad 2 \quad 2}$ 或

$\overbrace{0 \quad 3 \quad 5 \quad 3 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 1} \quad 2 \quad ||$ 等等借以减弱其稳定作用，促使主调不致稳定得停顿下来。但在下句Do宫的曲调进行因符合上述节奏规律，如：

律，如： $5 \quad 2 \quad \underline{7.6} \quad \underline{5.6} \quad | \quad 1 \quad - \quad - \quad 0 \quad ||$

相形之下反而比Re商稳定。但是这种稳定是暂时的，因在总的基调倾向中它相对地是具有不稳定性的作用，故必须继续向前推进以求解决，而上句Re商因处于不完全终止的进行状态，势必又把曲调引入下句。在这种情况下逐造成旋律一种运动进行的力量使上下句循环不息周而复始，终而构成完美的慢板音乐。

（三）各种落板与慢板在调式上的关系

评剧音乐的各种落板。本身就是各种不同性质的终止形式，它们在结构上都有一定的组织形式。平常在乐曲的进行中，通过各种落板形式即可把音乐引向完全终止或不完全终止（即临时性的终止）的段落上去。但是，各种落板本身并不是某一板类所独占专有而是包括评剧各基本板类（慢板、二六、垛板、流水）所共有的，各基本板类只要符合自己的需要随时都可以引用这种落板。

评剧的落板计有四种，即：锁板、留板、扣板（或称墩板）甩腔落板，它们都具有不同的终止性质和不同的调式，只要仔细地考察它们所用调式的来源就会发现它们和慢板是有着极密切的关系，也可以说它们的调式是从慢板的调式基础产生而来的。兹就其调式性质以及和慢板在调式上的关系分述于下：

（A）锁板

前面已说过锁板的旋律是 Re 商调式，它是各基本板类所共有的完全终止形式。从调式的关系而言，显然锁板的调式和慢板的基本调式的关系是最密切最直接的，因为锁板的 Re 商调式是在慢板的商宫交替调式中，从 Re 商这一调式基础产生的。当 Re 商一旦被采用为锁板的调式时，这时它已不仅只作为锁板形式的调式而存在，同时又以完全终止形式的作用反过来支持并巩固交替调式中的 Re 商调式，因而使用的终止形式时，它的作用是将各种不同调式的基本板类都统一在一个总的调式的基础上，从而使评剧音乐在总的倾向中获得一个较明确的并足以代表整个评剧音乐的基本调式的概念：评剧音乐是以 Re 商调式为基础的概念。毫无疑问地其他各种不完全终止形式的落板的调式和锁板也都有密切的关系，并且互为因果互相支持使评剧音乐在结构上、调性布局上更为完美多采。

锁板的曲例前已介绍，兹不重举，大家可参阅前例。

（B）留板

留板是在锁板的基础上演化派生的，它可以说是锁板的辅助板，从唱腔表面的旋律看来它也是 Re 商调式。但是留板并不象锁板只把唱腔唱完即告结束，它在唱腔之后还有大段过门作为过渡，以便将唱腔留给别人或在过门之后再由自己接唱，但在过门中间却常利用同主音的调式变化，将原来 Re 商调式转换为 Re 徵调式，然后在回到商调式。其转调的过程是：Re 商——Re 徵——Re 商，即由小调转入同主音大调最后又回到原小调。由

于旋律在进行中受到调式的变化,从基调 Re商调式这一角度来说,它所起的一种障碍终止的作用,已使原来 Re商的稳定性遭到破坏变为一种不稳定的进行。故留板所具有的性质是一种不完全终止的性质。

留板的曲例如下:

白玉霜 马寡妇开店 施正镛记谱

$\frac{4}{4}$ $\frac{2}{2}$ Re商

0 7 6 7 7 | 2. 5 7 6 5 5 | 5 - 1 5 7 6 |

斜 身 单 目 啊 往

Re征

5 - 1 - | $\frac{5}{4}$ 3. 2 1 2 3 | 2 - 1 - |

里 观 看,

2 3 4 5 2 2 3 5 | 2 3 4 5 3 2 3 5 | 2 3 5 3 1 |

2 - - - | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

Re商

2 1 2 3 4 3 5 | 6. 1 6 5 5 2 4 3 | 2 - 2 2 |

0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 下接唱腔

在上例中我们可以看到留板为了避免与锁板 Re 商调式造成终止调式上的重复和混乱、乃通过下例二种手段来达到这个的。这二种手法是：第一、利用大小调性的转换以加强调性的不稳定作用；第二、利用节奏上的变化、由 $\frac{4}{4}$ 转 $\frac{2}{4}$ 然后又回到 $\frac{4}{4}$ 和利用过门的伸长和变化来增强旋律的运动性以便推动曲调继续向前进行。因此，人们在听到留板时在调性上总有异于锁板的感受。

(C) 扣板（或称墩板）

扣板是 Ia 商调式，它是建立在慢板的基调（Re 商调式）的属音调上，在曲调的进行中通过引用扣板就可把曲调引到基调的属音调上去。由于扣板出现于基本唱腔的下句，故它也可以暂时突破基本乐句中的下句必须用 D \circ 宫调式的逻辑规律，使下句变为小调性的旋律，从基调 Re 商而言，扣板的调性是不稳定的，它所具有的性质也是一种不完全终止的性质。因它是一种附有过门的落板，在演唱上留有间歇停顿的机会，故在唱腔中可借它作为段落性转调的手段。

扣板曲例如下：

喜彩莲 书囊记 杨培记谱

$\frac{4}{4}$ Ia 商

0 3 6 2 $\frac{3}{2}$ 2 | 2 0 5 5 3 5 3 2 | $\frac{3}{2}$ 7 2 3 5 3 2 1 7 |

别 等 耽 误 到 衰

$\frac{57}{12}$ 6. (4 3 4 3 2 | 7. 2 3 5 3 2 1 7 | 6 - 3 6) ||

年。

(D) 甩腔落板

早期唱腔中的甩腔落板，多系应用SoI征调式（如a例），后来因为在发展的过程中，首先是过门的曲调发生变化以及由于（#4）音的出现才逐渐发展为SoI宫调式（如b例），这两种调式如今都被广泛应用。它们的主音都是建立在慢板的交替调式中的D°宫调式的属音调上，从基调调式而言，甩腔落板的调性也是不稳定的，故它所具的性质也是不完全终止的性质。它的调性恰恰和扣板相反，扣板是小调性的而甩腔落板却是大调性的调式，这两个落板的调性正形成鲜明的对照。甩腔落板也可以被利用作为段落性转调的手段，在调性关系上它比留板、扣板距离基调更为疏远，故其效果给人一种强烈新鲜的感觉。

甩腔落板曲例如下：

(a) 例白玉霜 马寡妇开店 施正镛记谱

$\frac{4}{4}$

2 $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 5 6 1 | 1 3 2 $\overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 2 | # 1 2 $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 5. 1 2 1 2 |

且 慢 哪 新 来 (唉) 乍 到

2 0 $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 5 5 6 1 | $\overset{32}{\underset{\cdot}{\text{c}}}$ 3. 2 1 2 6 6 | 5 - - - |

面 儿 不 熟。

6. 1 6 5 3 5 2 3 | 5 - - 0) ||

0 0 0 0 | 0 0 0 0 ||

(b) 例刘艳霞 夜宿花亭 施正鎔记谱

$\frac{4}{4}$

0	<u>2 3</u>	5 [#]	<u>1 3 2</u>	<u>2</u>	<u>1 2</u>	<u>5 3 2</u>	<u>3 5</u>	<u>2 3</u>	4 [#] 5
	我	姑	表		姐	弟	又	把	亲
<u>3 5</u>	<u>3 2</u>	<u>2 1</u>	6	5	-	(<u>4 3</u>	<u>2 3</u>	5)	

成。

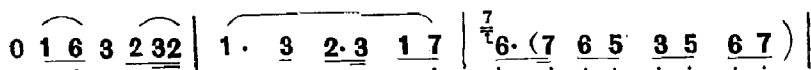
综上所述，以上各种落板调式产生的来源和慢板的调式基础是有着血肉相连的关系，同时在作为整个评剧音乐结构的调式布局看来也是平衡和全面的。首先我们可以看到在以商宫为主的调式交替中确立以 Re 商调式作为总的基调（如锁板、留板调式的确立），然后在这基调的基础上，为了使大小调性获得平衡发展的机会，乃在 Re 商与 Do 宫的属音上建立两个同调式的不完全终止形式：一个是建立在 Re 商属音上的 Ia 商调式的扣板；一个是建立在 Do 宫属音上的 So I 征（宫）调式的甩腔落板，使得在作调性布局时有所选择取舍偏倚。可以随着曲调发展的需要如利用扣板这一终止形式将旋律引向小调上去；同时它也可以按内容的需要利用甩腔落板将旋律引向大调上去；再则如不需要完全终止但又需作某些调性的变化时，也可利用留板这一形式去更换前面两者所不能达到的色彩变化的目的。总之，由于各种落板的调性、调式的不同，它不仅丰富了慢板调性的变化并且也使整个评剧音乐在调式发展的逻辑上成为一个特有的严密完整的体系。

为了醒目起见现就各种落板与慢板的调式关系图解于下：

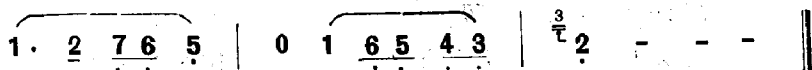
喜彩莲 柳毅传书

慢板锁板 Re 商

凡今航记谱



只 觉 得 一 阵



渐 昏 沉。

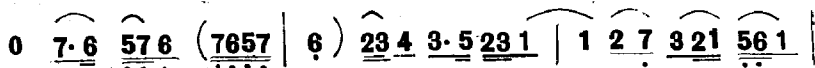
②下例是应用原有的结构形式但却将锁板的调式发展为 Do 宫调式。它已打破评剧音乐过去的锁板形式。

如：

新风霞 刘巧儿

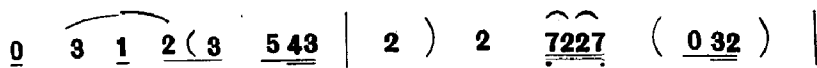
施正镐记谱

上句 Re 商

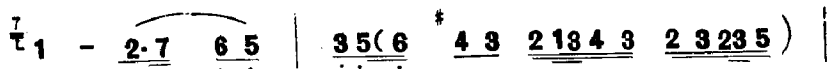


但 愿 得 马 专 员 按 公 而

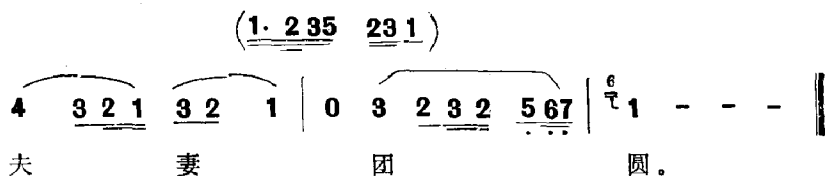
下句锁板 Dc 宫



断 翻 前 案



重 叫 我 们



象上面这种新的尝试不仅在锁板方面，其它落板也有许多新的尝试和发展，有的因未定型尚未普遍应用，故不多举。

附：正调慢板曲例二首（请参阅慢板中间部分的分析图解）。

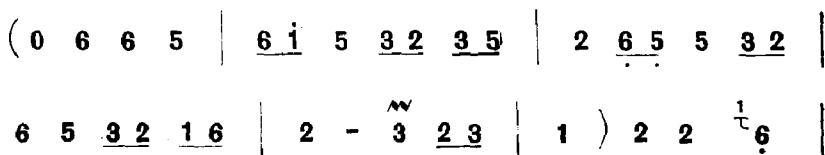
在下列书囊记的曲谱中：第2 5—2 8小节；3 4—4 0小节；6 0—6 4小节等处均为“代板”，“代板”是评剧唱词中的附加乐句，因为它不是属于基本上下句，故在分析基本上下句的调式逻辑规律时应予单独分开，以免混淆不清。

书囊记（一）

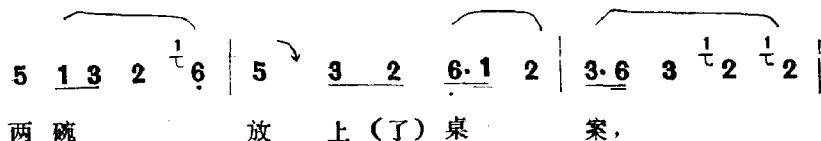
慢 板

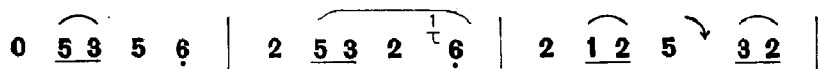
花莲舫 花素接唱
林绿根据高亭唱片记谱

$$2 = G \quad \frac{4}{4} \text{ ♩ } = 104$$

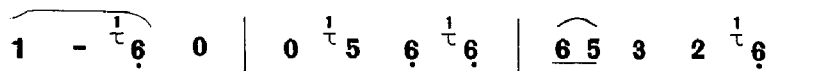


盛 饭 (我)

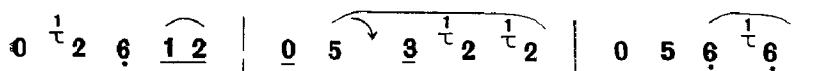




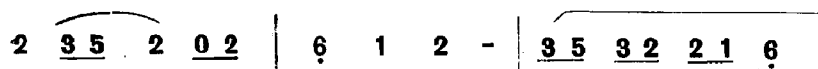
孩 儿 我 有 话 对 着 爹 娘



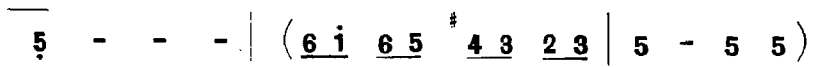
言。 儿 今 天 想 起 来 (哪)



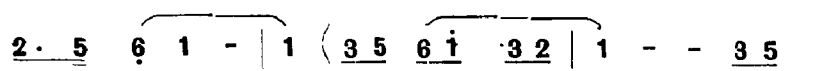
为 难 的 事， 思 想



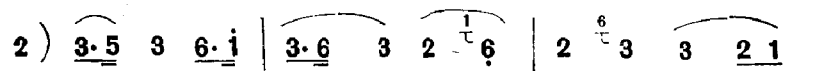
起 来 我 好 不 耐 烦。



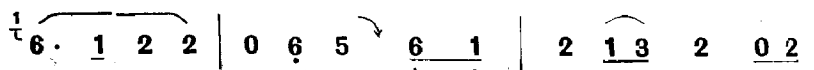
(老旦白)丫 头 哇！ 你 想 起 什 么 来 了？ 快 跟 我 们 说 说 吧！ (旦) 唉！



爹 (呀) 娘 啊！



愁 的 是 我 爹 爹 年 近 (哟)



了， 每 日 里 (哪) 劳 苦 (哇) (是)

7̣ 5̣ 3̣.2̣ ²/₇ | 6̣ 6̣ 0 0 | 0 0 0 0 |

驶 鱼 (哟) 船 (哪)。(老生白) 唉, 我是这个命么!

6̣ 1̣ - - | (2̣ 3̣ 1̣ 2̣ 6̣ 1̣ 3̣ 2̣ | 1̣ - - 3̣ 5̣ |

(旦) 唉! 娘啊!

2̣) ³/₅ 5̣ 3̣ 6̣ 1̣ | 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ ¹/₆ | 3̣ 6̣ 3̣ 2̣ 1̣ |

我 爹 娘 年 老 了 (哇) 力 气 (哟)

¹/₆ 6̣. 1̣ 2̣ 2̣ | 0 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ 0 |

软, 孩 儿 我的 身 弱

⁵/₃ 3̣ 5̣ 5̣ 6̣. 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ - ¹/₆ 6̣ 6̣ | 0 5̣ 6̣ ¹/₆ |

不 能够 把 桌 (的) 搬 (哪)。 依 儿 看

6̣ 5̣ 3̣ 2̣ - | 3̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ | 3̣. 6̣ 3̣ 2̣ 2̣ |

不 (哇) 如 及 早 打个 主 意,

0 5̣ 6̣ ¹/₆ | 2̣ 1̣ 3̣ 2̣ 0 2̣ 2̣ | 6̣ 1̣ 2̣ ²/₅ |

不 如 (哪) 挑 主 你 老 把 门 来

3̣. 2̣ 2̣. 1̣ 6̣ | 5̣ - - - | (6̣ 1̣ 6̣ 5̣ [#] 4̣ 3̣ 2̣ 3̣ |

攀。(老旦白) 哟! 丫头啊, 你打什么主意了?

5 - 5 5 | 5 - - -) | 0 2² 5 6 |

你就想说婆婆家可也有对劲的无有哇？（旦唱）唉！爹呀，娘

1 - - (3 5 | 6 i 3 5 6 i 3 2 | 1 - - 3 5 |

啊！

2) 5 6 ¹/₇ 6 | 3. 6 3 2. 0 | 5 ⁵/₇ 3 6. 1 2 |

依儿看不（哇）如留下那个贫

3. 6 3 ¹/₇ 2 ¹/₇ 2 | 0 ³/₇ 6 ¹/₇ 6 0 | 2 3 5 2 0 2 |

汉，叫他给咱们是

7 3 5 3 2 1 7 | 6 6 0 0 | 0 0 0 0 |

做一个长年（哪）。（老旦白）哟！当家的呀，闺女要

0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

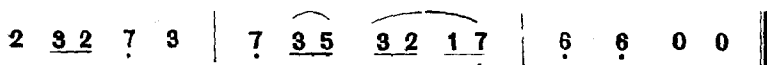
留下那要饭的，那么人家不乐意可怎么好哇？（老生白）对呀，可不乐意呢？

0 0 0 6 | 1 - - (3 5 | 2) 2 6 1 |

（旦）唉，娘啊！他若是

2 1 6 ⁵/₇ 6 | 2 5 3 2 1 | ¹/₇ 6. ¹/₇ 2 ¹/₇ 2 | 0 2[#] 1 2 |

乐意了（啊）还则罢了，不乐意

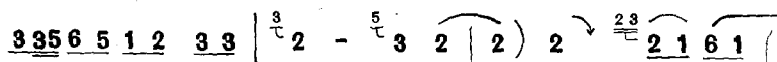
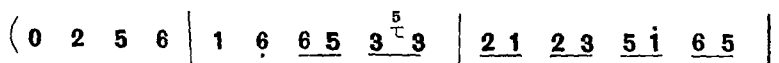


拿 一个 小 绳 把 他 (哟) 拴 (哪)

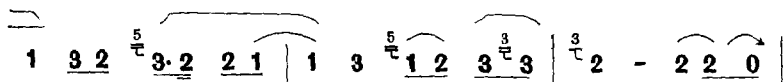
珍珠汗衫 (一)

2 = G $\frac{4}{4}$ ♩ = 82

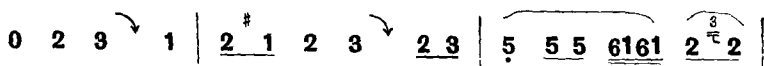
白 玉 霜 唱
乔东君根据百代唱片记谱



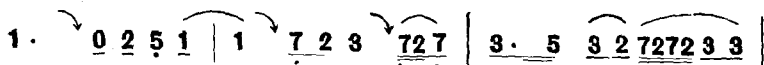
襄 阳 府



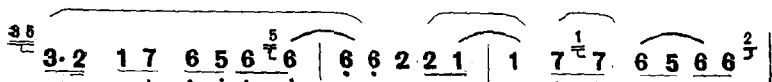
东 阳 县 一 名 叫 罗 德 呢!



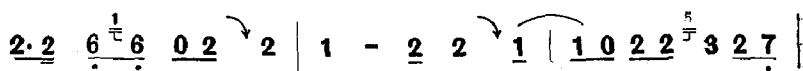
一 定 是 奴 的 前 夫 名 叫 蒋 兴



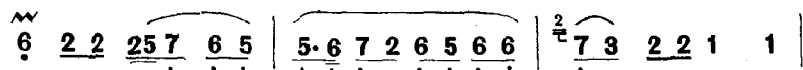
哥, 他 怎 能 到 此 这 里 身 (嘞) 遭 横



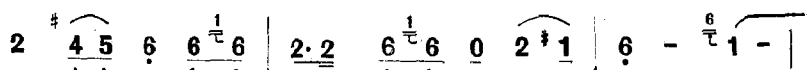
祸? 可 怜 他 青 年 (哪)



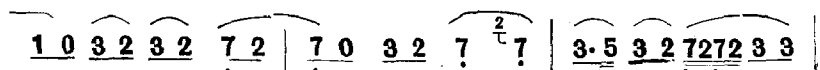
多 么 样 命 (儿) 薄。 奴 不 才 伤 风 化 我 的



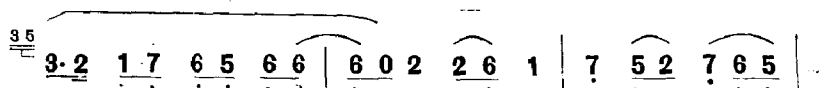
丑 名 儿 难 躲, 善 心 的 夫 (哇)



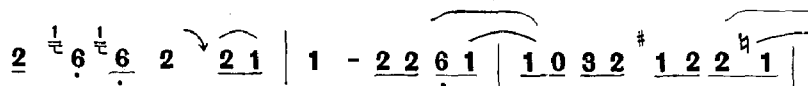
口 角 严 人 家 积 了 (那 个) 大 德 (呀),



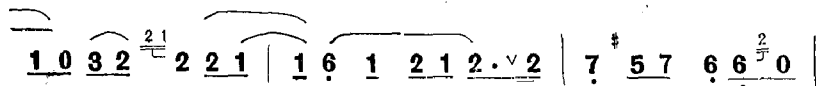
送 来 了 箱 笼 儿 一 十 六



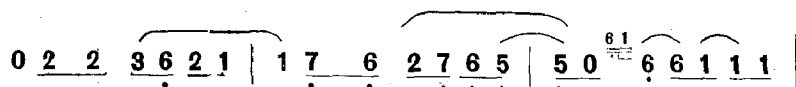
个, 绸 缎 衣 单 夹 棉



一 件 也 没 有 折。 似 这 等 热 心 肠 儿



护 庇 与 我 可 羞 死 了 奴 哇!



难 (哪) 儿 天 (哪) 地 与 神 (啦)

1 0 2 2 $\overset{6.1}{\text{三}} 6$ | 0 2 2 6 2 2 1 | 1 3 2 2 1 |

佛。他犯此人命事非同小

0 6 1 2 1 2 | 2 0 6 2 $\overset{6.1}{\text{三}} 6$ | 6 $\overset{5}{\text{三}} 3 \cdot 2$ 1 1 0 2 |

可，我只得设计策呀去

3 5 2 2 0 5 3 2 | 1 - 3 2 $\overset{2}{\text{三}} 7$ | 0 3 2 1 $\overset{2}{\text{三}} 7$ 2 |

搭救他的命（儿）活。奴家我的心（哪）事我是

3 5 3 2 7 2 7 2 3 3 | $\overset{3.5}{\text{三}} 3 \cdot 2$ 7 2 6 5 6 | 0 3 $\overset{2}{\text{三}} 3$ 2 |

如此（的）而作又不知

2 2 $\overset{\#}{\text{三}} 1$ 2 3 2 $\overset{b}{\text{三}} 1$ | 2 2 3 3 5 6 1 6 |

人（哪）情话儿是从（他们那）那头儿

3 5 3 2 1 2 6 6 | 5 - - - | 0 7 6 $\overset{7}{\text{三}} 6$ |

说？痴痴

7 2 7 6 $\overset{6}{\text{三}} 5$ $\overset{6}{\text{三}} 5$ | $\frac{2}{2} \overset{6}{\text{三}} 5$ 0 1 - | 1 - $\overset{1}{\text{三}} 5$ - |

也呆无计少

0 1 6 1 | 1 2 - × × | × × × × | × × × × · × |

策（知白）夫人与犯人有什么瓜葛不

成？（王白）唉，老爷！（接唱）老爷说有瓜葛，（呀）

我们两人果有瓜葛，那罗德

果然住在东阳县，他是

妻 身 的 (知白) 什 么 人 (王唱) 同 胞 的

哥。哥。

二、反调慢板

(一) 反调慢板的特点

反调慢板是最善于表现悲伤、失望、哀怨的情绪，虽然它的组织形式和正调慢板一样，也都是一板三眼的节拍，但因它的调性、调高和正调慢板不同，在曲调上产生一种非常低沉和各种板类截然不同的情调，故在评剧音乐中乃具有一种特殊的地位，不象其他板类被普遍应用。通常在一出完整的戏里所用的反调慢板最多也不过一二而已，有的甚至全剧连一段也不用。

反调慢板是慢板中的一部分，但它和正调慢板却有三个不同的基本特点：

(1) 调高不同

调高不同是因正反调定弦不同而产生的，正调定弦为 5—2 弦；反调定弦为 1—5 弦。假若两调都以 D \circ 音为基音，即反调的 D \circ 音正在正调的属音上，两调的主音相差为一个纯五度，也即是说两调的调高相差是纯五度关系。

(2) 调式、调性不同

正调慢板是以 re 商为基本调式，而反调慢板却是以 D \circ 宫为基本调式，两者非但调高不同，在调式、调性方面也是不同的。因此我们决不能以为它们两调有五度关系而认为反调慢板即是正调慢板的同调式的上属调。

从正调转反调或从反调转正调慢板的转调关系，包含着三种不同的内容：

(A) 调高变了 两调相差五度。

(B) 调式变了 正调为 Re 商调式；反调为 D \circ 宫调式。

(C) 调性变了 正调是小调性；反调是大调性。

平常我们听到一段由正调转反调或反调转正调慢板的唱剧腔时，首先令人感到的是反调唱腔较正调唱腔低沉阴暗，这都是由于反调的旋律出现在正调的低四度上，以及这时因调性已发生变化和正调形成鲜明的对比的缘故，因而使人听了感到大异其趣的感觉。这里我们必须注意到这样一个问题，即反调的基本调式 D \circ 宫调式虽是大调性的，但它却能表现阴暗的情调，这也正说明调式的色彩只能在一定的程度上影响音乐情调，而整个乐曲的情调还必须依靠各种不同的表现手段来决定的。故我们不要因为大调能表现低沉情调而感到惊奇。

(3) 终止形式的不同

反调慢板除了基本上下句外，它自己并没有具备各种落板形式，假如它需要某种临时性的终止或完全终止时，必须预先转入正调然后借用正调的各种落板才能终止。因之，各种终止形式对

反调慢板说来都是没有什么直接关系的，故在研究反调慢板的基本调式时就不必过多地和这些落板的调式相联系。

从以上三点看来，正调间的各种板类（慢板、二六、垛板、流水等）的转换，除了板眼、节奏、速度等等方面的不同变化外，在调高、调性的对比就不如正调慢板与反调慢板的转换那样鲜明，这也正说明正反调之间是包含着更多不同的因素。

（二）反调慢板的基本调式及其逻辑规律

反调慢板也是运用大小调性交替手法来构成曲调的。在调式的交替中它除了以 Re 商 D^o 宫的交替以外就没有转入其它调式，故在调性的对比就不如正调慢板那样多采。它即使和其他板类相比也是较为简单的。其原因一方面是它在上下句间缺乏更多的调性或调式的变化，同时它自己又没有各种落板形式可以作为发展的手段，因此逐使它在调性的发展和乐曲的组织上流为简单而定型。它的逻辑规律是：上句固定用 Re 商调式，下句固定用 D^o 宫调式。除了转板之外任何情况之下都是不改变的，它的交替关系如下：

（上句）Re 商调式

1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ 2

（下句）D^o 宫调式

由于它的交替本身受到严格的限制，在调性对比上就较显得单调贫乏。它在交替中有一个特点，即上句 Re 商调式出现较为短暂，仅占最后一个音节，调式主音（Re）又落于最后的弱拍上（最后一小节的第四拍），从表面上看来似乎 Re 音不够稳定，调性也不够明显浓烈，好象不是具有构成一个调式的因素，

其实这个短小乐汇：3 5 3 2 1 6 1 2 | 0 3 5 3 2 1 2 |

却是从正调慢板的上句中引用而来的，由于它不断地重复再现已

给人留下强烈深刻的印象，并且已成为具有评剧音乐特点的典型乐句，若从旋律进行分析，这个调式的主属音关系也是分明的，不管主音 Re 是处于强拍或拍弱，但在整个乐汇中它是最有稳定作用的，其它各音都有朝它结集的趋向，如 $\underline{1\ 6\ 2}$ ， $\underline{5\ 3\ 2}$ 的进行也是五声音阶中最具有引向 Re 商调式终止的有力三音列进行。只要我们在大段反调慢板的唱腔中再三吟唱就不难理解这点。

不过反调慢板中的 Re 商调式是以一种较特殊的形态出现的，我们不能因它出现短暂，而忽略它，但也不能因为有了这个调式的出现而过分地强调它，我们应从总的倾向中来分辨它的基本调式。一般在上句具体的唱腔进行中 Re 商调式有时也曾因某种关系而被延续到下句的第一音节，但我们不能忽略这样的情况即：在两调交替中其中之一的 Do 宫调式却占着绝对优势，Do 宫乐汇的进行所造成的大调性气氛常弥漫贯穿全曲。因所以说，反调慢板的基本调式是 Do 宫调式。

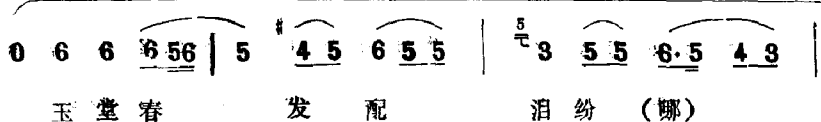
现在我们举一些例看看 Re 商与 Do 宫是如何交替的。

①白玉霜 玉堂春

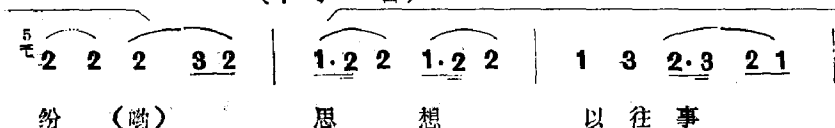
反调慢板 $\frac{4}{4}$ 1=D

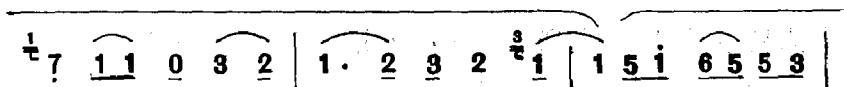
乔东君记谱

上句 Re 商

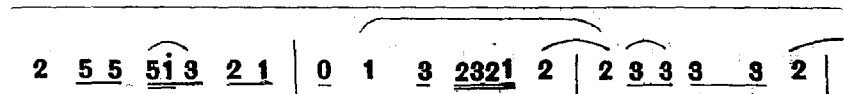


(下句 Do 宫)





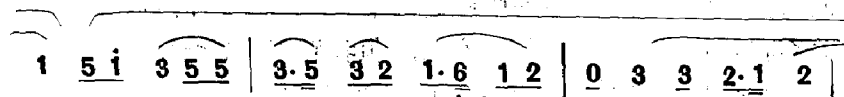
我 好 伤 心。 暗 恼 恨 二 爹 娘 他 老



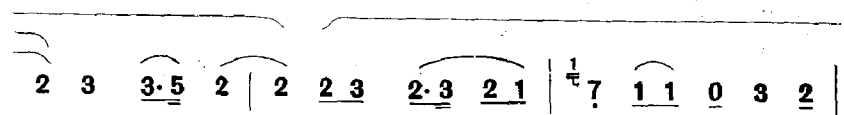
心 肠 儿 太 (也 得) 狠, 图 金 (哪) 钱



将 女 儿 卖 入 娼 门。 我 也 是



遭 定 了 苦 海 孽 恨,



遇 见 了 沈 雁 林 赎 买 奴 的



身。

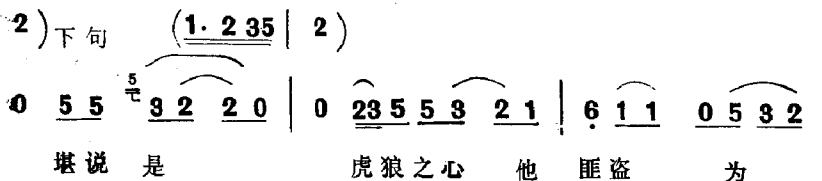
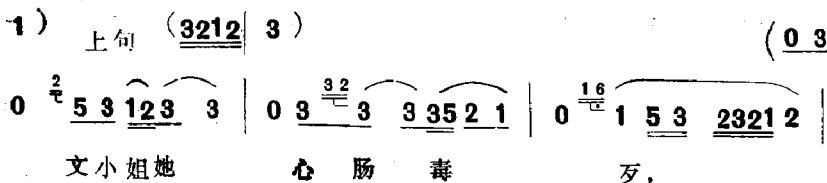
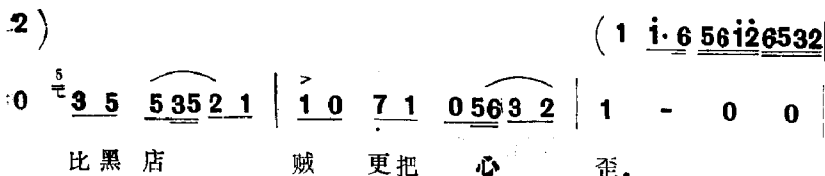
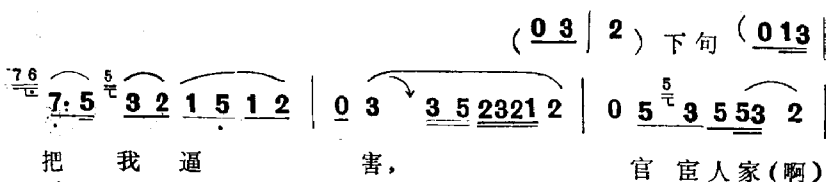
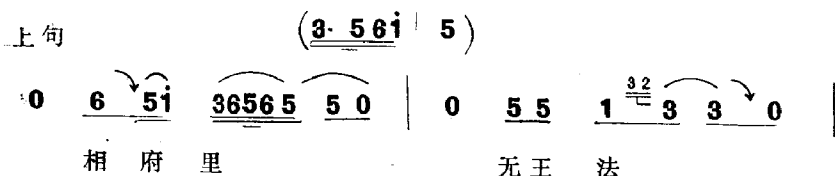
上例开始的第一个乐句“泪纷纷”的“纷”字系平声字故可特殊处理落在强拍上，这种用法是反调慢板仅仅可作为起板时用的特殊用法，商调式的旋律由属音开始逐渐转入主音，各音关系都很分明，整个乐句都充满 Re 商调式气氛，但在下句时它立即进入 Do 宫调式而造成和上句在调性上的对比，至于第二、三个乐句则都在第三音节才出现 Re 商旋律，它为了使调性更稳定都将 Re

商调延续至下句的第一音节，这里 Re 商虽然短暂但它却具有一定的稳定作用。

②刘艳霞 夜宿花亭

反调慢板 $\frac{4}{4}$ 1=C

施正铭记谱



(1. 2 3 2 1 5 6 5 4 3 2 | 1) 上句 (3. 5 6 1 5)

1 - 0 0 | 0 6 6 1 6 5 5 0 | 0 5 1 6 3 5 6 5 5

怀，

为 茶盅

她 把我这

(0 3 | 2) (0 1 3 |

下句

7 5 ^{3 2} 3. 2 1 6 1 2 | 0 3 3 5 2 3 2 1 2 | 0 5 5 3 5 ⁵ 3 2

粉 面 烧

坏，

周身的衣服(啊)

2) (1 1. 6 5 6 1 2 6 5 3 2 |

0 5 1 5 3 2 3 | 5 0 0 5 2 1 6 1 2 3 | 1 - 0 0

金线 碎 我的 青 丝 又用 剪 裁。

1) 上句 (3. 2 1 2 | 3)

0 ² 5 3 7 3 3 0 | 0 6. 3 6 5 3. 1 5

文 小 姐

这 个 样 的 狠

(0 3 |

3 0 0 2 1 5 1 2 | 0 3 5 3 2 3 2 1 2

真 叫 我 奇 怪，

2) 下句 (7̣. 6̣ 5̣ 6̣ | 1)

0 2 7 6 5. 6 1 | 0 5 1 2 5 3 5 2 2 3 |

残 伤 了 我 又 打 到 花 园 我的

(1 1̣. 6̣ 5 6 1̣ 2̣ 6 5 3 2 | 1)

5 0 0 3 | 7 7 5 2 6 | 1 - 0 0 | 0 ||

身 受 苦 灾。

这个例在旋律上用了很多的装饰音，旋律线较有起伏变化，刘艳霞虽然在上句的第三音节中按其所喜爱的方法处理成为：

7. 5 3 2 1 5 1 2 | 0 3 5 3 2 3 2 1 2 | 看来好象 Re 商调

式缺乏它的属音(La音)支持(一般习惯用法是： 1. 6 1 2

0 3 5 3 2 3 2 1 2 |) 其实这 不过是一种变化处理，并不影响

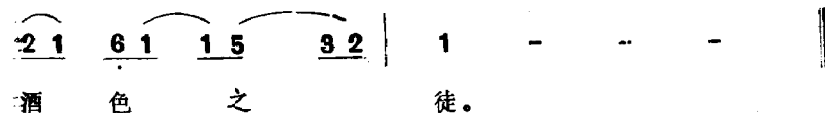
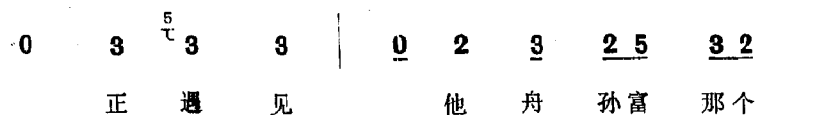
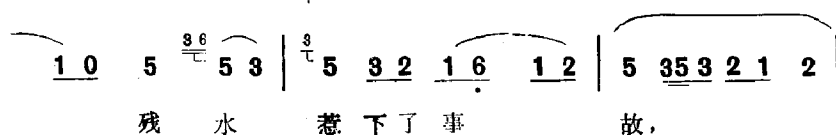
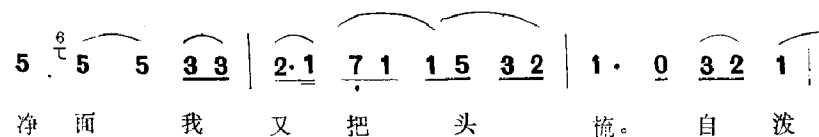
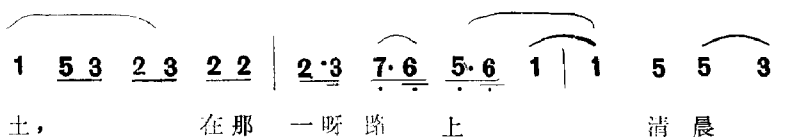
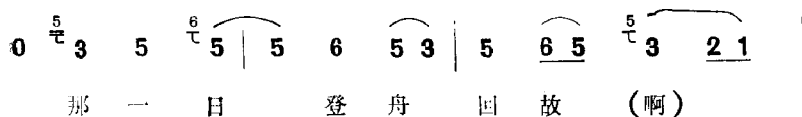
调式的稳定作用。

由于抢板夺字的缘故往往也冲淡 Re商调式的稳定感，原因是因为把上句终结的主音作为下句的一部分旋律来处理，以致上句尚未稳定下来即被引入下句，致使 Re商调性模糊几乎成为Do宫调式的一部分，如下例的“回故土，在那……”处即在不稳定的情况下进行，到了“惹下了事故” Re商调式才又重新出现 稳定下来。象这些处理法确使大调性的倾向更为浓厚。例如：

③小麻红 杜十娘

反调慢板 $\frac{4}{4} 1 = F$

施正镐记谱



总之，上面上个例子有不同的三种处理法，（1）例曲调较朴素。商宫的交替也较分明；（2）例由于使用许多装饰音曲调又加以变化处理，在不同程度上更趋于大调性倾向；（3）例因抢板夺字的关系其大调性程度较之（2）例尤甚。不过尽管他们运用的手法不同，在旋律上产生一些部分的变化，但是在调式基本的逻辑规律还是共同的。

（三）正反调慢板的转调问题

正反调慢板的转调问题是评剧音乐中一个较为复杂细致的问题。因为这两个调的性质在调高、调性、调式等方面较之正调中的其它板类是包含着更多不同的因素。因此彼此在转调之间也就不如正调各板类之间的转调（它们基本都沿用在一调高上）那样来得方便。从调式的逻辑及两调的关系而言，这两个调的转换就更需要某些因素作为两调过渡的媒介，也即是说它必须通过一些媒介音才能将甲调逐渐引入乙调，使两调的过渡无论在调式上或调性上的变化更为平顺自然。由于历年来经过无数艺人不断的实践，媒介音的作用也更为显著，它已成为二调过渡转折间不可缺少的桥梁。

“媒介音”的性质本身必须是调式的静止音。在交替调式中可作为媒介音的静止音有两种。

（A）全静止音

全静止音是基本调式的主音，它具有最稳定性的作用。如正调慢板的基本调式主音（Re音）或反调慢板的基本调式主音（Do音）等等都是全静止音。

（B）半静止音

半静止音是指全静止音相对而言的，它本身必须同时兼备即稳定而又不稳定的两种不同的因素。尤其在交替调式中这种身兼二重因素的音所起的作用更为重要，如在正调慢板的Re商与Do宫的交替调式中，以Do宫本身的调式而言，Do音是静止

的，稳定的，但当它和基本调式 Re 商交替时，它又相对地变为半静止的、不稳定的音。因此，半静止音必须具有下列性质：

a、在交替调式中它必须是和基调相对的其中某一调式的主音。如正调慢板中的 Do 宫或 la 商等调式的主音（Do 音或 la 音）都是半静止音。

b、它必须是各种不完全终止形式所用的调式的主音。如扣板的 la 商或甩腔落板的 sol 宫（徵）等调式的主音（la 音或 sol 音）也都是半静止音。但在具体的情况下应必须注意到它和交替调式中的主音之区别。

在明确媒介音的作用和静止音（包括完全静止和半静止）的性质及其相互关系之后，我们再来看看正反调是怎样利用它通过它来转调的。

（1）反调慢板转正调慢板的问题

反调慢板转正调慢板是评剧传统唱腔中用的最多的一种转调方法，其所以用的最多的原因即因反调慢板除了单纯上下二句的唱腔外，它必须转入正调并通过正调慢板的各种落板形式才能终止。因此，反调转正调在音乐进行中就成为必然的现象，所以用的也最多。

反调转正调最常用的两种办法：

A、利用两调共同的静止音（全静止或半静止）作为媒介音的转调法

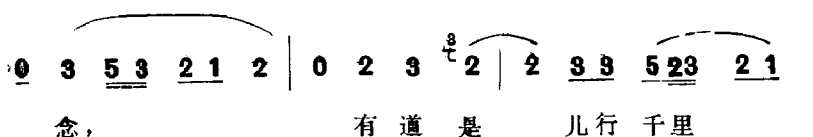
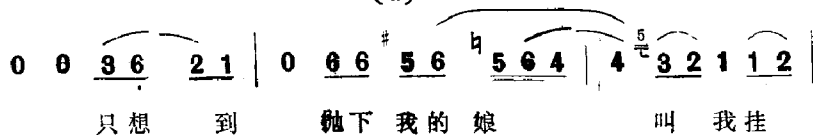
这是一种逐渐过渡的转调方法，它使两调在调式、调性上所产生的矛盾冲突较为缓和。因为媒介音既是两调共通的静止音，它在本调或新调都具有一定的稳定作用，把它放在转调的过程中即能缓冲两调的矛盾，使其不致于发生太尖锐或太突然的变化。如小白玉霜的小女婿就是利用这个办法来转调的。例如：

小白玉霜 小女婿

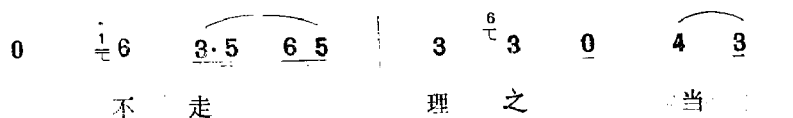
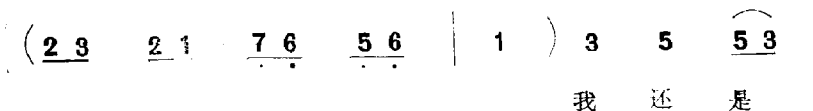
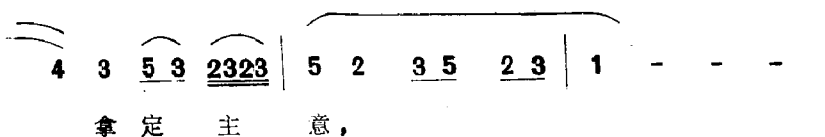
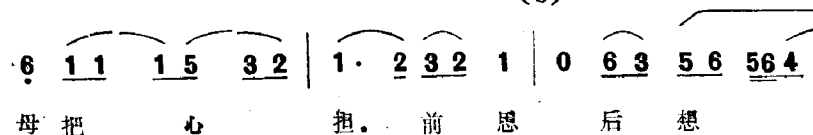
反调慢板 $\frac{4}{4}1=C$

施正镐记谱

(a)



(b)



[c] 转正调 (2 = 6) 1 = F
(反调记谱)

2 - - - | 3.5 6 i 6 5 4 3 | 2) 6 i 6 5 |
然。

(正调记谱)

6 - - - | (7.2 3 5 3 2 1 7 | 6) 3 5 3 2 |

(利用正调扣板变形乐汇导入正调)

忽 听 见

0 6 5 2 4 5 4 | 0 6 6 4 2 7 6 | 5 - 6 2 4 |

0 3 2 6 1 2 1 | 0 3 3 1 6 4 3 | 2 - 3 6 1 |

柳 声 响

到了二 更 天，想起了

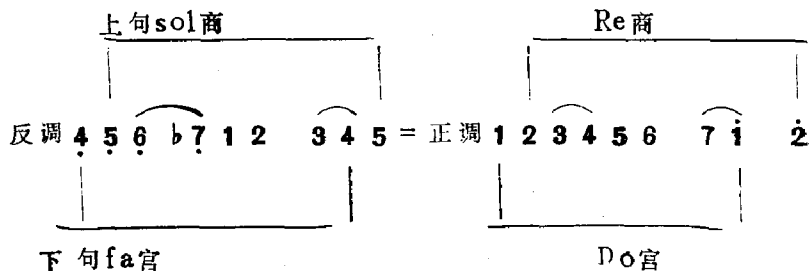
0 5 [#] 4 5 5 3 2 1 | 0 6 5 4 2 5 | 4 - ||

0 2 [#] 1 2 2 7 6 5 | 0 3 2 1 6 2 | 1 - ||

出 嫁 的 日 子

， 就 在 眼 前。

调式关系如下：



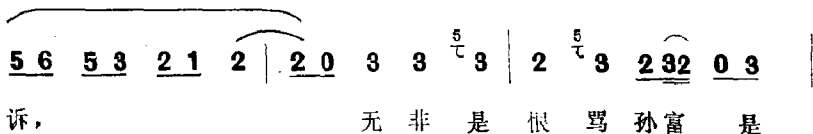
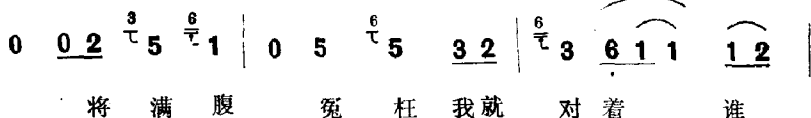
上例是一个 很巧妙出色地从反调慢板转入正调慢板的例子，只要我们 仔细分析 即可 看出在第二小节〔a〕起即已渗入正调的因素，她利用离调的方法并借用正调慢板的乐汇转入正调，但在一小节后立即又转回反调慢板的上句来。〔b〕是再一次的转入正调并例用反调的同调式，很巧妙地将旋律导入在正调的甩腔落板上。〔c〕是利用正调扣板的变形乐汇结束在反调的 Re 音上，反调的 Re 音也即是正调的 La 音，从正反调说来它们都是“半静止音”性质同时也是媒介音，所以转调的过程极其自然，一直到了“忽听见”才正式转入正调慢板。总之，这种转调方法是很成功的，在转调的调性布局上也很有层次的，她利用渗入渐进的过渡办法，在两种调性鲜明的对比下，先缓冲其调性的冲突使其获得一定的调和之后再把它导入新调。

我们再来看一个小麻红的杜十娘看她是怎样地利用这种关系将反调慢板导入正调甩腔落板来结束她的唱段：

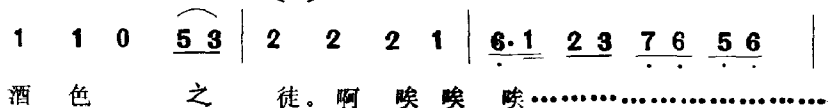
小麻红 杜十娘

反慢板的 $\frac{4}{4} 1 = F$

施正镐记谱



〔a〕



转入正调慢板的甩腔落板结束 (1 = 5)

(b) (反调记谱)

7 6 5 6 1 5 6 1 | 2·4 2 4 5 0 5 | 1 1 6 5 ⁵4 2 |

(正调记谱)

..... 5 | 6·1 6 1 2 0 2 | 5 5 3 2 ²1 6 |

⁷1 - - - | (2 4 2 1 6 1 2 | ⁷1 - - 0 |

⁴5 - - - | (6 1 6 5 3 5 6 | ⁴5 - - 0 |

上例的转调从 (a) 处开始 Re 音即被当作媒介音而逐渐转移过渡到 (b) 处的 Do 音, 它利用 Do 音作为两调转移的转折点, 然后才直接进入正调的甩腔落板。这里的 Do 音也是两调共通的静止音, 在反调看来它却是半静止音的性质 (因为它是正调甩腔落板的主音)。

象上面这种用两调共通的静止音来转调的例子是很多的, 我们不难在白玉霜, 刘艳霞, 筱桂花等人的唱腔中找到许多例证, 因为她们所应用的规律都是一样的, 这里就不再赘述了。

B、利用正反调慢板的其中一调的静止音作为媒介音的转调法,

这是一种突然的转调方法, 因为所用的媒介音仅是一调的静止音, 它们在两调间的联系就不如象两调共通的静止音那样紧密, 它所具备的性质也是视曲调变化而转移的, 如在前调它是静音或半静音但进入后调后即变为动音了。

突然的转调色彩较为强烈鲜明, 大都在情绪激动勃怒或情况急剧转变之下而使用的。如韩少云在小女婿中因少女香草不容

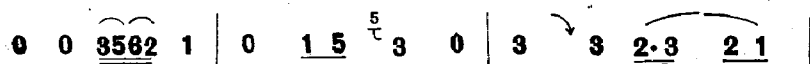
忍封建婚姻的束缚，为了要发泄她的悲愤情绪就应用这种突变的转调方法

韩少云

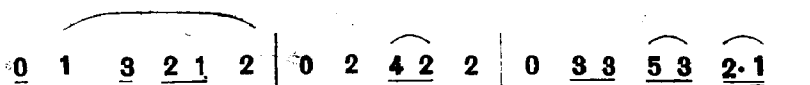
小女婿

反调慢板 $\frac{4}{4}$ 1 = E

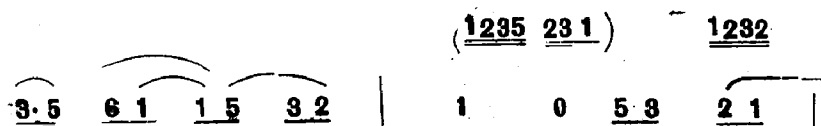
施正稿记谱



罗寡妇 老封建 又阴又



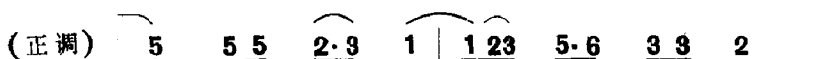
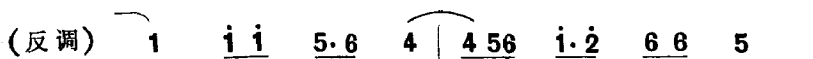
损， 她说 是 为干活才



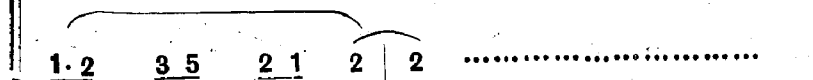
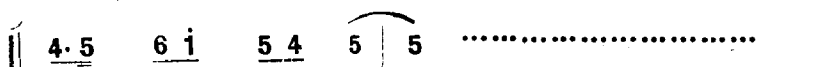
娶我过门。 象这样

转正调慢板 (1 = 5) 1 = A

[a]



封建婚姻 我决不能够容



忍

上例是例用上句的开始 (a) 将反调 Do 宫调式主音 (全静止音) 突然变成为正调 Re 商调式的下属音 sol 音 (不是静止音), 用它直接引入正调慢板的乐汇。当这反调的乐汇从 [a] 处的 Do 音过渡到 fa 音时 (第四拍), 旋律忽然感到特别新鲜, 因为 fa 音在反调慢板中却是不常出现的, 即使出现也常被作为经过音来处理, 但在这里它却被再三使用, 原因就是反调的 fa 音正等于正调的 Do 音, 当曲调转入正调时, 由于调式的改变, 无疑地正调的 Do 音是会被重用的, 故当它一出现时也就意味着调性已转换了。现将其调式音阶关系列表于下, 一看就可明白:

反调的 sol 商	\wedge	\wedge
	5 6 1	2 4 5
等于正调的 Re 商	\wedge	\wedge
	2 3 5	6 1 2

象这样的转调我们刚才在第 (1) 例中的 (a) 处就已见到, 不过小白玉霜是应用离调的方法, 她在转入正调经过一个音节后立即又传回反调, 而本例却是在转调后不予放松立刻把调性稳定下来并继续加以伸长。这两种手法都是非常巧妙生动值得我们学习的。

(2) 正调慢板转反调慢板的问题

在评剧传统唱腔中一般只有反调转正调而没有正调直接转入反调的例子, 如果要从正调慢板转入反调慢板就必须在正调终止后, 然后再重新由反调起板, 这种以另起炉灶的办法的板类连结, 当然不需要什么过渡也不需要什么媒介音来作桥梁了。

不过, 在近数年来, 评剧在政府大力培育下, 大批音乐干部被派到剧团工作, 艺人和乐队的音乐水平也不断提高, 使评剧获得空前未有的蓬勃发展。许多演员在创造角色之中创了许多新腔, 对原有评剧音乐的音乐结构和调式的运用发展也有很多的突破。

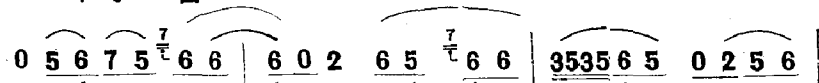
如在正反调慢板的转调连结问题，也已突破了原有的不能从正调直接转入反调的限制，并且扩大调式的发展逻辑规律和创造了新的“正反调混合慢板”。如小白玉霜和夏青在秦香莲的闯宫中就有意识地巧妙地将正反调曲调结合在一个统一的唱腔中，使人感到曲调新颖动听，在情感的抒发上也增广了它的表现范围。例如：

①小白玉霜 秦香莲

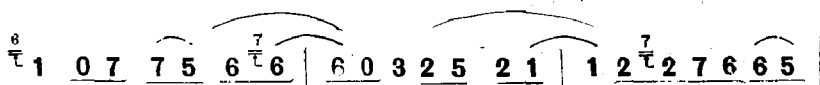
正调慢板 $\frac{4}{4}1=F$

杨培记谱

下句 $\text{D}\circ\text{宫}$



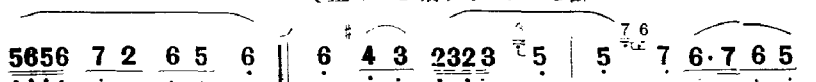
我 二 人 成 亲 正 十



年。他 进 京 赶 考 三 年 不 回 家

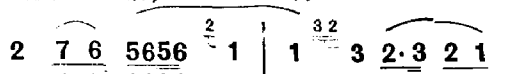
转反正调 ($\text{C}^{\#}=2$)

(正调记谱) 下句 sol 宫

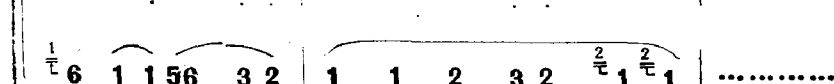
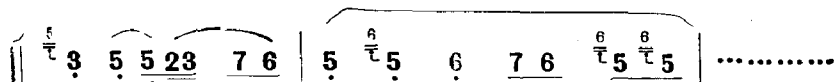


转，

(反调记谱) 下句 $\text{D}\circ\text{宫}$



撇 下 了 老 小

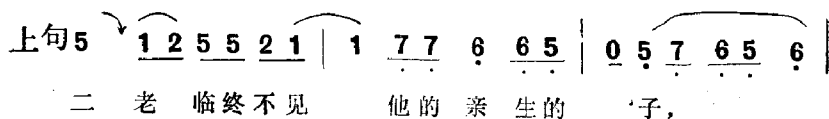


度 日 艰 难。

②夏青 闯宫

正调慢板 $\frac{4}{4}$ 1 = \flat B

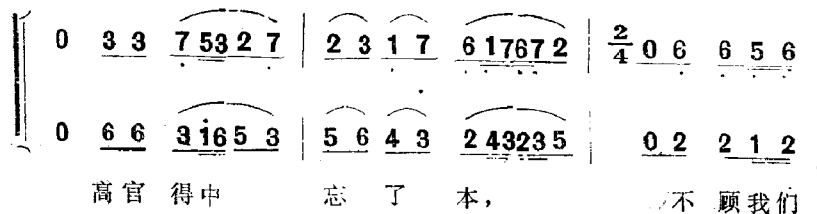
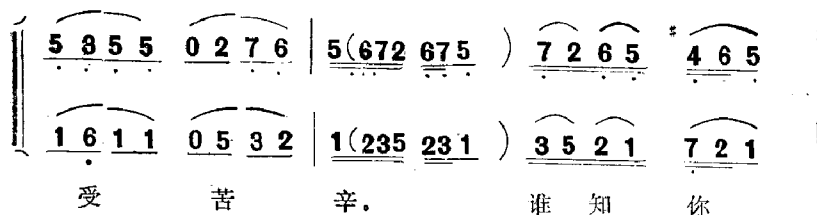
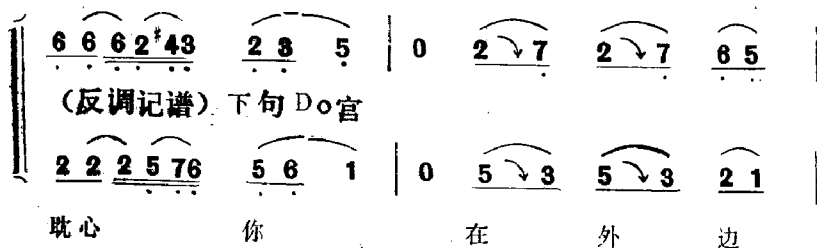
林绿记谱

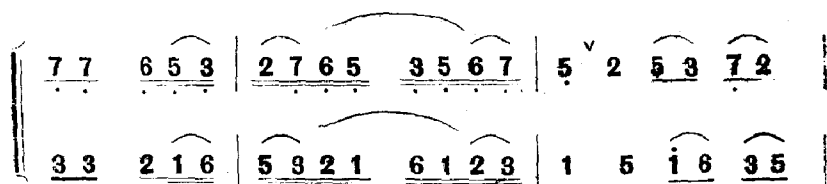


转入反调 (6 = 2)

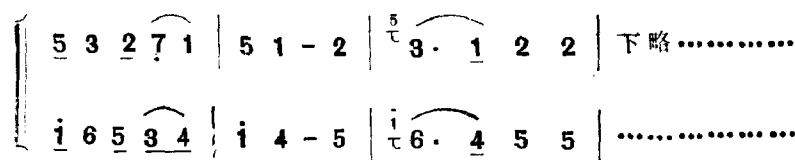
下句 sol 宫

(正调记谱)





一家老小受苦受贫。你做了



不孝的子忘恩负义，

从上面二个例中我们可以看到一些应用调式转换的手法的特征，这些特征是：

(1) 从正调转入反调都是利用两调共通的半静止音作为转调的媒介音。

(2) 上下句的结合，基本按照大小调交替的规律。即不论在正反调或反正调的交错中，商宫调式交替的逻辑规律始终是不变的。

(3) 原来以 Re 商和 Do 宫交替为主的正调慢板调式的发展逻辑规律，在它转入反调时却成为：

正调 1 a 商与反调 Do 宫的交替（原有正调 Do 宫被反调 Do 宫所代替，它的调高比正调低一个完全四度）。列图如下：

(上句) (下句)

正调：商调式 宫调式

反调：商调式 宫调式

这种利用调式的转变顶替的方法乃突破已往的成规，给慢板开辟了一条新的转换调式的道路，即它不仅可以在正调中而且也

可以在反调中互相顶替转换，构成新型的不同调高的商宫交替关系，因限于篇幅，兹就不另提了。

以上所述的反调慢板的商宫调式交替规律及正反调混合慢板的转调规律，不过仅是总结一些传统剧目中较优秀、较具典型性的唱腔及近年来较为成功并具有代表性的剧目唱腔的一般逻辑规律而言。此外，当然我们也可以发现一些突破原有规律的个别现象，因为有的未成体系未成规律尚未被广泛地应用，这里就不加以引述了。

注释：

①俄文 TOHaAbHOc Tb 同时包含着调性和调的含义，在许多译文中有时作为调性解释，有时作为调的解释。我国的调式较西洋的自然大小调复杂，如在七音阶的调式中，同一个小调性者就有商、角、羽等调式之分；又如同一大调性中也有宫、徵、变徵等等调式之分。本文为了便于说明乐曲转调所引起的不同程度的变化，特将调高单独提出，以便区别由于转调所产生的：调式：调性、调高等等不同性质的变化。

②我国调式音阶有新旧音阶之分。周朝以前的五声音阶，到了周初才加入变宫与变徵二声发展成为七声。杜佑、通典说：“应钟为变宫、蕤宾为变徵。自殷以前，但有五声；自周以来，加文武二声，谓之七声。五声为正，二声为变——变者、和也”。按以应钟为变宫，蕤宾为变徵乃为我国之古音阶（或称旧音阶）。其特点是置半音于四度与五度之间及七度与八度之间。如七声宫调式：

4 5 6 7 $\dot{1}$ 2 $\dot{3}$ 4

但是新音阶之流传也是很早，在第六世纪时它即已进了宫廷。隋志载开皇八年（588）柱国沛公郑译与苏夔都说：“案

今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义；清乐黄钟宫，以小吕为变徵，乖相生之道。”所谓以林钟为调首，小吕为变徵，若按音阶排列起来即为我国之新音阶，其特点是置半音于三度与四度及七度八度之间，七声之宫调为：1 2 3 4 5 7 i。隋时之清乐即汉代以来之民歌，可见从第六世纪以来新音阶不仅用于外来音乐，且已在我国民间音乐中广被应用流传。

本文为了适应一般民间应用习惯并避免五声音阶与七声音阶在调式命名上的混乱，故概以新音阶为根据。

③本文中所指的 Re商，Re羽或sol商，sol羽……等等，系由简谱记谱法所引起的。其目的是为了要解决在简谱的记谱中如何正确认识调式的问题而提出的，原来在简谱中的1、2、3……等音符只是代表调式音阶的组织性而已，它并没有具备音的绝对高度而是视谱前所标调的号而转移的。本文为了醒目起见特借用 Dō、re、sol等等音名来标示简谱中调式主音的位置，其实 Dō, re, sol等也即代表简谱中的1、2、5等音名，希望读者切勿与具有绝对音高的固定唱名相混同。

本文在最初研究阶段承得伦宝珊同志的大力协助并提出许多宝贵意见，谨此致谢。另外，本文前半部分，由于作者工作疏忽仓促付印，漏列了引用中的一些谱例的记谱者姓名，这些记谱者是：林绿、乔东君、杨叶、杨培，刘吉典等同志，现特在此表示歉意并致谢忱！

1957年4月15日初稿

（摘自《戏曲研究》1957年第四期）续完

[General Information]

□□=□□□□□□□□ □□□

□□=

□□=567

SS□=10195874

DX□=

□□□□=

□□□=

□ □ □ □ □ & □ □ □
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □ □
 □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □ □
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □
 □ □ □ □ □ & □ □ □
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □
 □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □ □
 □ □ □ □ □ □ & □ □ □
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
 —□ □ □ □ □ □ □ □ & □ □
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □ □
 □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □ □
 □ □ □ □ & □ □ □
 □ □ □ □ □ □ □ □ & □ □ □